
3 1761 07329487 8

Lees

10-

Haag. Juli '14.

CURT BAUER

AESTHETIK DES LICHTS



11. Marées, Philippus und der Kämmerer

(Aus: Meier-Graefe, Hans von Marées. München, R. Piper & Co.)

CURT BAUER

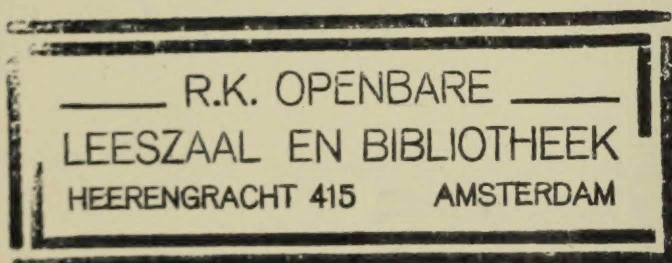
AESTHETIK DES LICHTS

For ever wilt thou love
and she be fair
Keats

MIT DREIZEHN TAFELN



MÜNCHEN UND LEIPZIG
R. PIPER & Co., VERLAG
1908


R.K. OPENBARE
LEESZAAL EN BIBLIOTHEEK
HEERENGRACHT 415 AMSTERDAM


LIBRARY
NOV 29 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

INHALT

VERZEICHNIS DER TAFELN



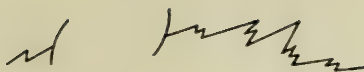




Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3.

Von oben nach unten betrachtet.







Von unten nach oben betrachtet.

Fig. 4.

Von oben nach unten betrachtet.







Von unten nach oben betrachtet.

Fig. 5.



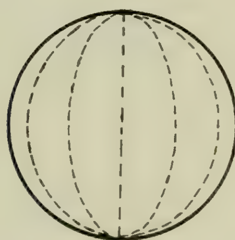


Fig. 6. Fig. 7.

Tafel 1.

Die Tragödie der Zeit

„Wie's eben kommt. Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Kreatur."

Einst wollten die ewigen Mächte sich den Sterblichen verhüllen. Sie umschatteten ihr Auge mit Sonne, Mond und Sternen, sie trübten ihre blendende Herrlichkeit durch die Atmosphäre, durch den feuchten Tau der Erde: da glaubten die Menschen, sie sehen zu können. Es wurde gemessen mit Schritten und Meilen, nach Tagen und Jahren. Aber es war kein Anfang zu finden und kein Ende abzusehen. Immer traf man nur auf die älteste Tochter der Schöpfung: die Zeit. Sie wusste viel zu erzählen, sehr viel, wie jede gewöhnliche Evastochter. Aber sie plauderte stets von ihren eigenen Freuden, ihren eigenen Schmerzen, als wäre sie ein alltägliches Menschenkind. Wer ihr entwischen wollte, geriet nur tiefer in ihre Maschen: die grössten Philosophen, die Anfang und Ende erkannt zu haben wähnten, umfassten lediglich einen grösseren Teil von ihr, kein Rechenkünstler vermochte über sie hinaus zu rechnen.

Undurchdringliche Zeit: niemand kann über dich hinweg, nichts ohne dich hier atmen und nichts sterben ohne dich. Ohne dich — was bliebe da noch? Ewiges Nichts allem Sterblichen! Ewiges Sein den Ewigen?!

Undurchdringliche Zeit: die du schon mit der „Finsternis über den Wassern schwebtest“, wer kann dich ganz erfassen, dich, die selbst alles, was irdischen Sinnen zugänglich ist, umfasst. Wie soll ich dich schildern? Soll ich dich schildern als ein immer gezücktes Schwert, das einst die Elemente aus dem Chaos trennte, das jedes Band zwischen den Völkern zerschnitt, das Mensch vom Menschen trennte, das aus Freunden Feinde machte, aus Liebe Hass entfachte! Zucktest du nicht zwischen dem Menschen und seinem Gotte auf — damals, als dich ein schöner Engel zu Eden schwang? Führte dich nicht ein Dämon Luzifers, als du zum Morde ausholtest — zum ersten Brudermorde! Fühllos warst du für alles, was aus deinem Schosse geboren wurde. Wann wird ein rächendes Schicksal dich überholen? Oder ist es dein Fluch, dass du nur gebären darfst, um es zu verderben? Unmenschliche Mutter, die trotzdem noch Leben hervorbringt.

Unerbittliche Zeit: wo blieb dein stolzer Glanz? Welcher Dämon fegte hinter deinem Triumphzuge her — mit wildem Verderben zog er hinweg über Euphrat und Nil, bis weit über das Mittelmeer empor. Ein weiter Weg von Babylon bis Rom: Nicht nur Meilen — Jahrtausende trennen ihre Reiche! Machte es all das himmelschreiende Elend — die Sklaverei mit ihrer Furcht, ihrem Hass— wie es neben so hoher Schönheit und Macht drohend einherlief: dass die Gerechtigkeit des Himmels wilde Blitze herniederzucken liess und die Erde sich ängstlich beeilte, die Trümmer ihrer stolzen Geburt mit Schutt und Schlamm dem Zorne der Ewigen zu verbergen? Wie sie bebte, stürmte und tobte, um die grossen Werke von Menschenhand, die Krone irdischer Macht, erdröhnen zu machen, niederzureissen. Wollte sie den Himmel versöhnen für die

unzähligen Sklavenglieder, die sich qualvoll an der Errichtung solcher Herrlichkeiten zu Tode schinden mussten; war dies Beben eine Gewissensangst, die jene Menschen, ebenfalls ihre Kinder, jetzt dem ausgleichenden Mutterschosse zurückgegeben, tief in ihrem Innern mit bitteren Klagen weckten?

Unerbittliche Zeit: War dir das nicht genug, konntest du daran nicht sterben? Zuviel schrie in dir nach Leben! Rom war noch nicht tot, es schlummerte nur, um zu neuen Bildern zu erwachen. Ueber Byzanz hinweg nahmst du dir Rom zum zweiten Mal als Markstein. Wie Sternschnuppen erglänzten und fielen die Städte um Rom herum. Niegeahnte Schönheit in unerhörter Fülle, aus grossen Leidenschaften geboren, aus grossem Hass und grosser, grausamer Wut zerstört. Nun liegen sie da, ihre Trümmer, in sich zusammengesunken, müde aneinander gelehnt; mit furchtbarem lautlosem Schmerze in ihrer verstümmelten Grösse klagen sie jeden an, der ihnen naht.

Und du selbst: bist du dir gleich geblieben? Die einst Pyramiden und Türme gen Himmel richtete, dieselbe solltest du sein heute, da du über ihren Trümmern brütest? Konnten die Zauberworte eines Confuzius, eines Buddha und Zarathustra, konnte das heilige Kreuz deine heidnischen Schatten nicht bannen und mit Sonne überschütten? Bist du ausgestossen, verbannt von aller himmlischen Versöhnung? Oft hörte ich dich in wilden, schwarzen Nächten mit dem Sturmwinde klagen; ich hörte dich heulen und ächzen in den alten Fugen verwitterter Ruinen. Schaurig sind deine Trauerlieder, wimmernde Eulen stimmen in deinen Wehruf. Meine Seele überkam Zittern und Grauen in jenem zerfallenen Gemäuer, wo du stöhnend um die Fensterwölbungen stürmtest, dass die eiligen Wolken

sich zusammendrängten und beschwichtigend ihre Tränen herniederschütteten. Ich sah dich in mächtig sich aufbäumendem Schmerze, mit der Kraft der Verzweiflung das verwitterte Mauergetrümmer erfassen und aus den letzten Fugen heben, dass es schwer und dumpf zusammenbrach. So packt ein verlassenes Weib in sinnloser Verzweiflung den toten Geliebten, um ihn gewaltsam zum Leben zu bewegen, so wirft sich eine schuldbeladene Mutter über ihr sterbendes Kind, wie dein heulendes Weh über zusammenbrechende Ruinen fährt.

Schreckliche Kämpfe wüteten auf der Erde, solange der Mensch sie bevölkerte. Gewaltige Reiche, Glanz, Macht und Ruhm wuchsen daraus gleich einem Riesenfeuerwerk empor, um ebenso schnell zu erlöschen. Der grösste, herrlichste Kampf aber, dem die Erde lauschte, blieb der Kampf des menschlichen Geistes gegen die Zeit. Es war ein verzweifelter, ein aussichtsloser Kampf; er verwies den Helden auf sich selbst und wälzte die Last der ganzen Welt auf eine einzige Brust; er rückte den Sieg weit über die Zeit hinaus in unentwirrbare Fernen und verlangte, anstatt Lohn zu verheissen, jede Art von Selbstverleugnung von dem, der ihn kämpfte. Während die Helden des Schwertes, diese Eintagsfliegen der Zeit, bekränzt wurden, mit Ruhm überschüttet und grosse Schätze gewannen, mussten die Helden des Geistes lange verachtet, geschmäht, hungernd und frierend über kahle Erde wandeln. Diese beflügelten Genien: wie oft wurden ihre Flügel bei der ersten Bewegung zum Licht verbrannt! Denn es war lange finster in dem Gewissen der Menschheit, nur langsam gewöhnte sich ihr Auge an Licht. Sie flüchtete vor den Dämonen der Zeit lieber ins Joch der Fin-

sternis als in die Freiheit des Lichts. Endlich — endlich tagte es auch hier, Aeonen später, als das grosse Schöpferwort „es werde Licht“ über dem Meere ertönte und die rohen Elemente erweckte. Auch hier ward jetzt Licht! Und siehe! da zeigte sich's, dass nichts verloren gegangen war — alles fand sich wieder zusammen. Was die Zeit zerstreut hatte, brachte der Mensch wieder mit emsigem Fleiss heim, ein Schatz nach dem andern wurde mit grosser Mühe aus dem Schosse der Erde, aus altem, verfallenem Gemäuer geholt und von neuem belebt. Wo früher unter dem Banner mächtiger Gewalthaber Rassen und Reiche zerteilt und verbittert wurden, ging nun die Menschheit allmählich der Rassen- und Völkerversöhnung entgegen unter dem Banner der Künste und des gemeinsamen Wissens. Die Epochen versöhnten sich unter dem Blick des ewigen Lichts, unter der Liebe genialer Naturen. Was in Aegypten und am Euphrat begraben war, tauchte in Athen und Rom zu nie geahnter Schönheit, gestärkt durch langen Winterschlaf, auf. Was schon tot geglaubt wurde, ward nur als Wiege und Kindheit erschaut und strömte Jugendkraft über den gereiften Geist. Damals kam Homer wieder zu Worte und redete wie zu seinen Zeitgenossen, und Laokoon verschmähte es nicht, den Staub abzuwerfen, und sich jugendfrisch neben die Werke eines Michelangelo zu stellen. Wieviel wurde nicht gefunden und zu neuem Leben auferweckt, als wären Jahrhunderte von Verwesung der tändelnde Traum einer Nacht. Je weiter die Zeit vorwärts schritt, desto weiter zurück entriss ihr der Menschengeist das frühe Leben; sie hatte es begraben, obwohl nur scheintot, die unerbittliche unselige Mutter. Erst heute ist die älteste Wiege menschlichen Geistes gefunden worden; wie viel weiter werden wir

noch zurückschauen lernen, je weiter uns die Zeit vorwärts zwingt! Immer geschwinder, in rasender Eile reisst sie uns doch mit, als vergönne sie Gewesenem keine Auferstehung, als ergriffe sie Scham vor ihrem Zerstörungswerk. Immer schneller reisst sie uns mit, über Höhen und Abgründe hinweg, durch tausend Zerstreuungen und Gauklerstückchen — nur um uns abzulenken von ihrem wahren Wesen, bereit, lieber uns zu verderben, als ihre verlassenen Grabstätten aufzudecken.

Früh schon begann der Kampf gegen die Zeit. Den Königen genügte es nicht mehr, zu herrschen, den Rittern nicht mehr zu siegen: sie wollten ihre Taten auf die Nachwelt bringen, verewigen. Bald gab es keinen Herrscher mehr ohne den Dichter, der ihn feierte, und keinen Sieg gab es mehr ohne den Sänger, der ihn nachträglich festhielt. Seit Jahrtausenden hat kein angesehener Bürger es unterlassen, sein Bild in irgend einer Gestalt allen kommenden Geschlechtern zugänglich zu machen. Und ist es nicht gelungen, die innersten Empfindungen und Gedanken in Stein und Erz zu verewigen, dass sie in Jahr und Tag dastehen, als würden sie im Augenblicke empfunden, gedacht? Mag sich die Zeit daran ihre spitzen Zähne abnagen! Mag sie die Sinne zerreissen, vernichten, die bereits zu schwach sind, das Hohe zu fühlen und zu empfinden, was sie einst dem Marmor für immer anvertraut haben: er wird unzählige andere zwingen, ihre Gedanken zu denken, ihr Leben zu leben. Wenn das Beste, das die Erde hervorzubringen vermag, unantastbar bestehen bleibt, was hilft es dann der Zeit, Berge zu versetzen, Bäume zu fällen, Menschen zu begraben: spottet ihrer doch fröhlichen, göttlichen Humors die Kunst, die sich, ein Hort der Ewigkeit, spielend in den wüten-

den Wogen der Zeit wiegt und badet und ihrer Tücke lacht.

Als ob Titanen rängen, erscheint der Kampf des menschlichen Geistes gegen die Zeit. Alles um uns verwandelt sich, alte Götzen weichen und fallen, als wären wir am Vorabend einer Götterdämmerung. Wie lange wird es dauern, bis Chronos in den Tartarus stürzt, bis der Genius der Menschheit seine Waffen genug geschärft, bis die Werke der Kunst von soviel eigenem Leben getragen sind, um zum letzten Streich gegen die räuberische Zeit ausholen zu können. Furchtsam zitternd vor ihrem gerechten Schicksal, verbirgt sie sich heute bereits nur noch in der Seele der Kleinmütigen und Aengstlichen, die sie noch ganz besessen hält. Furchtbares muss ihr die Norne prophezeit haben durch ihre Boten — damals etwa, als das gewaltige Antlitz Moses vor ihr auftauchte, und dann in immer kürzeren Abständen. Wie mochte sie gebebt haben, als Dante sie leidenschaftlich mit der Feder durchstrich und Michelangelos Meisselhieb sie traf. Welche Verachtung musste die Geängstigte über sich ergehen lassen, als ein Savonarola, ein Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen ihrer spottete. Welchen Aufwand von Prunk, Flitterwerk und Schein bot die zu Tode getroffene noch auf! Bleich flog sie zwischen ihren wankenden Thronen einher mit dem letzten Aufgebot aller vergangenen Pracht, aller kleinen Bestechungskünste; wie eine Buhle mit geschminkten Wangen, mit falschen Zähnen und bemalten Lippen suchte sie noch die Jahre ihrer Jugend vorzuheucheln.

Arme, müde Zeit: Werden die ewigen Mächte auch dich einst versöhnen? Wann wird der Genius erscheinen, dir die müden geängstigten Augen zuzudrücken?

Wird einst das Geschlecht geboren werden, das dich als Ammenmärchen verlacht? Alles wurde ja zur Sage, sollte die Kunst dir diese Wohltat nicht vergönnen dürfen? Oder bist du zu einem sanften Tode nicht bereit, heimtückische Zeit? Verlangst du, grosse Schöpferin, ewige Verdammnis, wenn ewiges Leben dir nicht vorbehalten ist? Wirst du wieder mit feurigen Armen aus den verborgenen Schluchten der Erde emporlodern, um alles Erreichbare donnernd zu verschlingen? Noch einmal mit blutigen Waffen erschrecken und vernichten? Deinem Schicksal entgehst du dennoch nicht! Und kann dir kein Bildner einen Grabstein des Friedens, der ewigen Ruhe setzen, so wird sich einmal die Tragödie deiner bemächtigen und dich in den Tartarus werfen für immer!

Die Sinne im Kreislauf der Elemente

Wenn wir vom Geschmackssinn sprechen, so verstehen wir darunter einen begrenzten Teil unseres Organismus, aus dem bei der Aufnahme aller Nahrung ein angenehmer oder übler Geschmack in unser Bewusstsein tritt. Wir müssten weit in graue Urzeiten des organischen Lebens zurückgreifen, um uns zu vergegenwärtigen, dass jede Zelle unsres Körpers daran beteiligt ist, dieses subjektive Geschmacksempfinden im Geschmackssinn hervorzubringen.

Die Urzelle, aus der unser Organismus sich entwickelt hat, besass bereits einen individuellen Geschmacksinstinkt, wie wir ihn heute noch bei vielen Monaden beobachten, die nur ganz bestimmte Stoffe als Nahrung aufsaugen und alle übrigen verschmähen. Die Teilung dieser Urzelle bis zum menschlichen Organismus war nicht die Komplikation einer einzelnen Zelle, sondern ihre Vermehrung in unzählige solcher Zellen, die indessen in ihren Funktionen für sich Einzelwesen blieben. Unser Körper besteht in seinen wichtigsten Teilen aus derartigen monadischen Einzelwesen, die nur sich selbst kennen und nichts von dem Zwecke wissen, dem sie als Bestandteile des menschlichen Organismus dienen. Jede von den Zellen, die unsere Magen- und Darmwände bilden, besitzt ihren eigenen Instinkt, ihre eigenen Funktionen, mit denen sie die zu ihr gelangende Nahrung aufsaugt oder verweigert, je

nach der Art ihres Geschmackes oder der ihr von der Natur zugedachten Arbeitsteilung.

Je komplizierter ein tierischer Organismus ist, je mehr er sich aus verschiedenartigen Zellen zusammensetzt, um so verschiedenartiger müssen die Stoffe sein, die den einzelnen Zellen ihrem abweichenden Geschmacksinstinkte entsprechend als Nahrung zugeführt werden.

Der Geschmackssinn eines höheren Lebewesen muss sich also in erster Linie aller jener Bedürfnisse bei seiner Befriedigung erinnern, die jene verschiedenen Zellen zu ihren Lebensfunktionen verwenden; seine Lustgefühle müssen ein Ganzes von Erinnerungen umfassen, die ihm aus primitiven Entwicklungszuständen bis zu der Einzelzelle zurück eignen und deren Gesamtheit nun in einem Teil seines Organismus, den wir als Geschmackssinn bezeichnen, nachklingend bestimmte Lustgefühle erweckt.

Die Erhaltung des individuellen Lebens ist der Natur aber immer nur Mittel zum Zweck. Ihr Zweck liegt nicht in einer erreichten Entwicklungsstufe, sondern zielt stets weit über das Gewordene hinaus; das Werdende ist ihr Arbeitsstoff und das Zukünftige, Ferne ihr Ziel. Sie befriedigt die Bedürfnisse des jeweiligen Lebens wie eine Werktagsarbeit, die eben gerade getan werden muss. Not, Qual und Verzweiflung sind die leidigen Folgen dieses idealen Strebens der Natur. Ihre Ueberfülle, ihren unermesslichen Reichtum schüttet sie nur dort aus, wo es gilt, neue Entwickelungen anzubahnen, neue Möglichkeiten zu schaffen.

Der Natur liegt nicht viel daran, ein Zellengewebe in seinen Bestandteilen, wie sie eben sind, zu erhalten; nur den neuen Qualitäten, die möglicherweise darin auftreten könnten, gilt ihre ganze Sorgfalt; dies noch

ungeborene Leben wird mit einer Fürsorge umgeben, die keine Verschwendung übertreffen kann; allein aus diesem Grunde streut sie eine solche Menge Samen über die Erde, dass selbst unter günstigsten Bedingungen nur ein verschwindend kleiner Teil davon aufzugehen vermag.

Auf diese zukünftigen Möglichkeiten hin sind auch die Sinne der höheren Lebewesen angelegt. Die meisten Stoffe, die unseren Geschmackssinn reizen, haben keinen unmittelbaren Nährwert; nur ein kleiner Teil ist in ihnen enthalten, der die verbrauchten Körperbestandteile wirklich ersetzt. Ja, die wichtigsten Nährstoffe sind sogar an sich geschmacklos und würden von unserem Geschmackssinn garnicht dem Körper zugeführt werden, befänden sie sich nicht in den relativ überflüssigen Nahrungsmitteln, die dem Geschmackssinn vorwiegend Lustgefühle erwecken. (Vergl. Bunge, Lehrbuch der Chemie.)

Der Geschmackssinn repräsentiert dem Zellengewebe des Körpers gegenüber seine Zukunft, er sorgt für seine Entwicklungsmöglichkeiten. Das Schmackhafte in unseren Speisen dient mehr der Verdauung und beschleunigt den Kreislauf der Stoffe im Körper, um gleichsam den Augenblick schneller herbeizuführen, aus dem die Bewegung neues Leben keimen lässt.

Der Geschmackssinn hat also die unbewusste Erinnerung an die primitiven Zustände seines Organismus zur Basis, indem er normalerweise nur Stoffverbindungen aufnimmt, die jene an sich geschmacklosen Nährwerte des Zellengewebes enthalten; seine stärksten Lustgefühle erregen aber hauptsächlich diejenigen Bestandteile, die durch Beschleunigung der Verdauung und des Stoffwechsels neue Entwicklungsmöglichkeiten anbahnen. Sobald die unbewussten Erinnerungen des

Geschmackssinnes aufhören, die Basis für die Auswahl der Nahrung zu sein und lediglich die von der Natur vorgesehenen Möglichkeitswerte, zu denen auch die Narkotika gehören, seine Wahl beeinflussen, wird dieser Sinn dem Organismus des Individuums verderblich.

Zur Erregung von Lustgefühlen des Geschmackssinnes kommen darnach hinsichtlich der Nahrungsqualität zwei Erinnerungsmomente in Betracht, die sich zeitlich als Vergangenheit und Zukunft unterscheiden und in ihrem Berührungspunkte eben die individuelle Sinnesbeschaffenheit bilden. Zunächst muss es scheinen, als hätte die Vergangenheit einer Entwicklungsreihe einen verschwindend kleinen Anteil am Zustandekommen solcher sinnlichen Erinnerungen des Individuums, da sein Zellengewebe nur einen ganz kleinen Teil von dem als stoffliches Ersatzmittel aufnimmt, was dem Geschmackssinne Lustgefühle erweckt. Indessen war jener grössere Teil der Lustgefühle, die noch im gegenwärtigen Zustande des Sinnes auf zukünftige Möglichkeiten seines Organismus gerichtet sind, doch schon vielen Entwicklungsreihen vorher eigen; wenn auch das Zellengewebe daran keinen wesentlichen Anteil nahm, so vererbten sie sich trotzdem auf die Nervenanlage des Individuums, das ihnen nun im betreffenden Sinne wie den Erinnerungen an frühere Zustände gegenübersteht. Nur ein geringer Gehalt von Lustgefühlen eines Sinnes wird sich lediglich als Vorgefühl zukünftiger Möglichkeiten verstehen lassen; hierzu rechnen die feinsten individuellen Verschiedenheiten des Geschmacks, die ein Wesen von den übrigen seiner Art sondern und zu seinem eigensten Selbst gehören; alle anderen Lustgefühle, mögen sie in Wirklichkeit auch um der Zukunft willen da sein, gehören im

subjektiven Empfinden des Individuums doch der Vergangenheit an, früheren Zuständen, aus denen es sie übernommen hat.

Der Frage: was bedeuten die Stoffe dem Individuum, das sie in sich aufnimmt? stellt sich die Frage entgegen: was bedeutet das Individuum dem Kreislauf der Stoffe?

Der Kreislauf der Elemente durch die drei Naturreiche der Erde lässt sich mit einem Springbrunnen vergleichen, dessen Druckstärke die gebundenen Lebenskräfte darstellt. Bereits beim Hervorquellen beginnt sein Strahl, sich in viele kleine Tropfen zu teilen, die sich trichterförmig nach allen Richtungen verbreiten und auf der Höhe den weitesten Kreis, die bis ins feinste zerlegten Wassertröpfchen zeigen. Verhältnismässig übergangslos fallen dann die Tropfen, nachdem sie auf der Höhe im vollen Lichte geglitzert, auf kürzestem Wege zurück, um wieder unterschiedslos wie vor ihrer Spaltung eine einzige Wassermasse zu werden.

Um diesen Trichter von geteilten Elementen denken wir uns nun ringförmige Gewebeschichten gelegt, die es den Elementen ermöglichen, dem Wasser des Springbrunnens gleich, sich zu teilen, zu komplizieren und neue Gebilde hervorzubringen. Immer komplizierter müssen diese Gewebe werden, je weiter die gebundene Lebenskraft die Elemente emportreibt. Alle diese sich dicht aneinander reihenden Kreise finden wir in der stufenweisen Entwicklung der Natur mit unzähligen Uebergängen vom Anorganischen ins Organische, bis die Lebenskräfte im Menschen ihre höchste Spannung und damit auch die Elemente ihre höchste Komplikation erreichen. Gegenüber diesem langen und schwierigen Prozesse des Aufwärtssteigens fallen dann die Elemente vom tierischen Organismus aus über-

raschend schnell und einfach wieder in ihren primitiven Zustand zurück, aus dem wir sie von den niedrigsten Stufen, soweit unser Auge hinabzusehen vermag, aufsteigen sahen, meist nur noch mit grosser Schwierigkeit als das erkenntlich, was sie auf ihrer Höhe darstellten.

Wenn sich daher der Mensch sagen kann, dass der Kreislauf der Elemente um seinetwillen als den Höhepunkt dieses Kreislaufes existiert, so lässt es sich anderseits nicht bestreiten, dass er ebenso wie alle anderen Körperformen doch dem Zusammenhange des Kreislaufes als ein Bindeglied davon dient. Denn eine erhebliche Lageveränderung der verschiedenen Körpergebilde untereinander müsste auch eine Stockung des natürlichen Kreislaufs der Elemente durch die grossen Naturreiche zur Folge haben, von dem nicht zu bestimmen ist, was dabei an organischen Lebensbedingungen überhaupt übrig bleiben würde. Der Mensch ist in seinen Lebensäusserungen und in seinen Entwicklungsmöglichkeiten also abhängig vom Kreislauf der Elemente und muss sich davon abhängig fühlen im eigensten Interesse.

In dem Augenblick nun, da das Selbstbewusstsein in das organische Leben kam, entstand für den Kreislauf der Stoffe die Gefahr, aus seinem natürlichen Zusammenhange gerissen zu werden. Jedes Selbstbewusstsein setzt ein sich als Mittelpunkt alles Seienden bewusstes „Ich“ voraus. Um dieses „Ich“ im richtigen Verhältnis zum ganzen Kreislauf des Lebens zu halten, tauchten zu gleicher Zeit mit seinem ersten Regen im organischen Leben die Instinkte auf, deren unbedingte Forderungen in den Lust- oder Unlustgefühlen der Sinne zum Ausdruck kamen.

In den Sinnen haben wir das unbewusste Abhängigkeitsgefühl unserer Existenz vom natürlichen Kreislauf

der Stoffe überhaupt. Ihre Lust- und Unlustgefühle sind in erster Linie unbewusste Erinnerungen teils an frühere Entwicklungszustände, aus denen wir sie mit herübernehmen mussten, teils an neue Entwicklungsmöglichkeiten, die sich auf jener Basis anbahnen lassen.

Weil dieselben Sinne immer nur einem einzelnen Individuum angehören, das sich lediglich seines eigenen Ich bewusst sein kann (auch was wir vom Bewusstsein anderer zu wissen glauben, ist doch nur eine reflektive Form unseres eigenen Bewusstseins), so ist es auch ganz unmöglich zu erkennen, in welchem materiellen Verhältnis der Kreislauf der Stoffe zu unseren Sinnen steht. Wenn ich daher sage, „ich rieche Reseda, schmecke Wein, fühle Seide“, so bezeichnet das alles nur Gradunterschiede in den Lust- oder Unlustgefühlen meiner Sinne; denn der Begriff Reseda, Wein, Seide, ist hier erst etwas durch Vorstellungen in mein individuelles „Ich-Bewusstsein“ Hineinreflektiertes. Ich kann bei feiner entwickeltem Sinne für die Eigenschaften der Gegenstände einfach Buchstaben einsetzen und dann sagen „Reseda riecht nach X“ usw. Dies geschieht nur deshalb nicht, weil eine so scharfe Präzision der niederen Sinne keine so grosse Bedeutung für das Vorstellungs- und Seelenleben des Menschen hat wie beim Gesichts- oder Gehörssinn, die eine selbständige Skala von Licht- und Tonabstufungen entwickelt haben. Der Lichtsinn ist dem Gehörssinn durch seine reiche Qualitäten-Wahrnehmung überlegen, sodass sogar einige Musiktheoretiker verleitet wurden, die Qualitäten der Töne durch die Qualitäten des Lichts, die Farben, zu bezeichnen.

Das individuelle Bewusstsein ist wohl imstande, Sinneseindrücke zu analysieren, aber anstatt der Gegenstände, die auf die Sinne wirken, erkennt es immer

nur die spezifischen Eigentümlichkeiten seiner eigenen Sinne. Behaupte ich also, diesen oder jenen Gegenstand zu fühlen, zu riechen, zu schmecken, zu hören oder zu sehen, so identifiziere ich ihn eben mit spezifischen Sinneseigentümlichkeiten meines eigenen „Ich". Alles, was ausserhalb der Skala der Lust- oder Unlustgefühle der Sinne liegt, ist dem Wahrnehmungsvermögen völlig entrückt; alles, was mehr oder weniger auf sie wirkt, klärt mich über seine Natur nur soweit auf, als es sich mit den verschiedenen Sinnesqualitäten identifizieren lässt.

Im tierischen Leben ist von den drei niederen Sinnen der Geschmackssinn am wichtigsten, weil er durch seine unmittelbare Beziehung zum Kreislauf der Elemente die verschiedenen Entwicklungsstufen materiell in aufsteigender und absteigender Linie verbindet, und weil er es damit zugleich dem ganzen Kreislauf durch einen geregelten Austausch der Stoffe ermöglicht, ohne Unterbrechung sich zu komplizieren, aufzulösen und von neuem zu beginnen. Dient der Geschmackssinn auch zunächst rein materiellen Interessen, einem rein chemischen Entwicklungsprozess der Materie, so macht er bei höheren Lebensstufen doch den glücklichen Versuch, in die unstoffliche, geistige Lebenssphäre zu gelangen, indem er zu dem Gesichtssinn in Beziehung tritt. Es ist unzweifelhaft nachgewiesen, dass die Eigenfarbe vieler Tiere durch die Farbe ihrer Nahrung beeinflusst oder bestimmt wird. Dieses erklärt sich wohl daraus, dass solche Tiere, wie Darwin von gewissen Fischen berichtet, die Fähigkeit haben, „mittelst der Tätigkeit des Nervensystems ihre Farbe zu verändern, indem sie sich den umgebenden Gegenständen anpassen und zwar innerhalb sehr kurzer Zeit." Hier kann es kommen, dass der Geschmackssinn die Nah-



2. Turner, The Fighting „Téméraire“
(Aus: Meier-Graefe, Die Grossen Engländer. München, R. Piper & Co.)

rung zur Lockfarbe für den Gesichtssinn macht und die Farbe des betreffenden Tieres — ähnlich wie wir es bei den geschlechtlichen Lockfarben sehen — in Widerspruch mit dem Gesetze der natürlichen Schutzfärbung bringt. Selbst von den Menschen sagt Grant Allen, „dass diejenigen Rassen, die sich vollständig an verfaulte Fleischnahrung oder sonstige ekelhafte Speise, wie Würmer, Insekten etc. gewöhnen, gewöhnlich die schwärzesten, schmutzigsten und wenigst ästhetischen des ganzen Menschengeschlechts sind." Wie weit die Erinnerungen des Geschmackssinnes durch den Gesichtssinn in Bezug auf Formen und andere Vorstellungen, die mit diesem Sinne zusammenhängen, beeinflusst werden, erfahren wir durch den Ekel, den gewisse Tiere und Pflanzengebilde in unserem Geschmackssinn hervorrufen. Physiologische Einwirkungen wie bei der Farbe der Nahrung lassen sich hier nicht nachweisen, indessen spielen solche noch im Aberglauben junger Völker eine äusserst bedeutungsvolle Rolle. „So wird z. B. geglaubt, die Kräfte eines besiegten Gegners liessen sich erwerben, indem man ihn aufisst. Der Dakota verschlingt das Herz eines erschlagenen Feindes, um seinen Mut zu erhöhen; der Neuseeländer verschluckt die Augen seines verstorbenen Feindes, damit er um so besser sehen möge; der Abipone isst Tigerfleisch, weil er dadurch des Tigers Kraft und Tapferkeit zu gewinnen meint. . . . Bei den Guaranis enthalten sich schwangere Frauen, das Fleisch des Anta zu essen, damit das Kind nicht eine grosse Nase bekommen solle, oder das von Vögeln, weil es sonst winzig klein bleiben würde (Spencer, Sociology)."

Steigen wir nun über den rein stofflichen, chemischen Kreislauf der Elemente, in dem der Geschmackssinn ein Bindeglied bildet, hinaus in die Sphäre der

feinsten Materienerscheinungen, so fällt uns dort zunächst im Gegensatz zu der Schwerkraft und Trägheit der Stoffe eine unaufhörliche Bewegung auf, die in ihren mittleren Schwingungen noch sichtbar, sich schliesslich ganz in das unsichtbare, unstoffliche Reich der geistigen Kräfte verliert. Das ganze Weltall, der Kreislauf der Elemente scheint von diesen Schwingungen umspült, von ihnen durchtränkt zu werden wie in einem Bade. Ich meine die Sphäre des Lichts, deren Berührung mit dem Gesichtssinne die Welt der Vorstellungen, die Peripherie der geistigen Lebenssphäre bildet, gleichsam als schaue der Geist des Weltalls durch geöffnete Türen in seine Geschöpfe.

Wie der Geschmackssinn das Individuum in stoffliche Beziehung zur Erde setzt, so stellt der Gesichtssinn das Individuum in Vorstellungsbeziehungen zum Weltall überhaupt, dessen Licht in seinem Kreislauf ihn streift. Wie das Zusammenwirken der Nervenfasern des Geschmackssinnes sich aus sinnlichen Erinnerungen an frühere Zustände aufbaut, so beruht auch das Zusammenwirken der Retinafasern auf solchen sinnlichen Erinnerungen. Der Geschmackssinn empfindet nur eine ganz bestimmte Reihe von Stoffen, alle andern, die ausserhalb seiner Entwicklungsreihe liegen, lösen in ihm keine Erinnerungen, also auch keinerlei Empfindungen aus. Auch das Auge nimmt nur einen beschränkten Schwingungsmodus von Lichtstrahlen wahr, die in seiner Entwicklungsreihe liegen, während alle anderen unbemerkt an ihm vorübergehen. Würde die Sehskala unseres Auges von Natur erheblich erweitert oder verengert sein, so müsste auch unser Gesichtssinn mit anderen sinnlichen Erinnerungen ausgestattet, und unser ganzes Vorstellungsleben auf unbe-

stimmbare Weise beeinflusst werden. Jede einzelne Retinafaser kann nur einen einzigen Bewegungsmodus aus der Unzahl der auf das Auge eindringenden Lichtstrahlen perzipieren; eine anormale Zusammensetzung der Retinafasern müsste, rein physiologisch gedacht, also auch eine andere Vorstellungsweise im Individuum erzeugt haben. Indessen sahen wir, dass es sich bei dem Gesamteindrucke eines Sinnes um weit zurückführende Erinnerungen handelt, die eben nicht mehr in der Retina sondern wie alle Erinnerungen im Nervenzentrum des Gehirns liegen. Um hier ohne Verletzung eine Veränderung herbeizuführen, die das Vorstellungsleben beeinflussen könnte, dazu gehören Generationen, bis die Erinnerungen aus Urzeiten her verblassen und von neuen übertönt werden. Also auch angeborene Blindheit und Anomalien des Auges ändern das Vorstellungsleben nicht wesentlich, es sei denn, dass es sich um lange Vererbung handelt.

In der Möglichkeit nun einer verschiedenen Zusammensetzung der Nervenendigungen auf der Retina liegen überhaupt die zukünftigen Möglichkeiten des Gesichtssinnes und damit des Vorstellungslebens.

Diese Möglichkeiten sind aber heute noch bezüglich der Qualität des Lichts ganz enorm. Nach Raehlmanns statistischen Untersuchungen am Spektrum, zeigten sich „sehr grosse individuelle Unterschiede der Empfindlichkeit gegenüber ein und derselben Farbe.“ Personen, die zwar Hauptfarben differenzieren, aber nur mit auffallender Schwierigkeit Uebergangstöne auseinanderhalten können, sollen mit einer Häufigkeit von 30 bis 40 Prozent in der Menschheit vertreten sein! Gegenüber diesen grossen Abweichungen im Farbensehen kommen die 2 bis 3 Prozent, bei denen es sich um wirkliche Anomalien wie partielle und to-

tale Farbenblindheit handelt, überhaupt nicht in Betracht.

Der Gesichtssinn bildet also lediglich ein Glied in der Kette von Wirkungen, die das Licht auf seinem Wege durch das Weltall hervorruft. Ueber die Natur dieses Kreislaufes wissen wir wenig; es handelt sich hier schon um zu feine Vorgänge, sie lassen sich nicht mehr verfolgen, wie der Kreislauf der Stoffe auf der Erde. Indem aber eine Nervenfaser der Retina einen bestimmten Bewegungsmodus wahrnimmt, identifiziert sie sich mit ihm. Wie der Geschmackssinn die Stoffe, mit denen er sich identifiziert, nur zum ganz kleinen Teil als stoffliche Ersatzmittel verwendet, so handelt es sich bei dem Gesichtssinn, wo von einem stofflichen Ersatzmittel keine Spur mehr nachzuweisen ist, ausschliesslich um eine Willensrelation zu jenem Bewegungsmodus eines uns im übrigen seiner Natur nach unbekannten Vorganges. Der Wille nimmt ihn als etwas in seiner Natur Liegendes in Anspruch und erkennt ihn als einen Teil seiner selbst in dem betreffenden Sinne wieder. Ich darf deshalb eigentlich nicht sagen: ein Gegenstand *hat* diese oder jene Farbennüance, sondern: ich *sehe* diese oder jene Farbennüance in ihm; womit nicht ausgedrückt sein kann, dass der andere sie ebenso sehen müsste; im Gegenteil, wir wissen, dass beinahe die Hälfte der Menschen die feineren Farbenunterschiede schwer oder überhaupt nicht unterscheidet.

Setzen wir die Menschen der Zukunft voraus, in denen ein Teil derjenigen Qualitäten der Sinne, die bei ihrer Variabilität unter den einzelnen Zeitgenossen heute als blosse Möglichkeitswerte zu gelten haben, so weit entwickelt sind, dass ihnen der Zustand unserer gegenwärtigen Sinnesbeschaffenheit als eine bereits

weit in die Vergangenheit zurückgehende sinnliche Erinnerung einverleibt ist — Menschen mit verfeinertem Geschmack und verfeinertem Vorstellungsleben — so lässt sich von den Möglichkeiten ihrer Beschaffenheit nur sagen: Alle diese Möglichkeiten müssen auf sinnlichen Erinnerungen beruhen, die die Gegenwart unserer heutigen Sinnesqualitäten bilden; ein plötzliches Vergessen dieser Erinnerungen oder eines erheblichen Teiles davon würde den betreffenden Sinn für jede weitere Entwickelung aufwärts unbrauchbar machen und einen ähnlichen Zustand herbeiführen, wie wir ihn beim Irrsinn beobachten, der ebenfalls darin besteht, dass ein wesentlicher Teil von Erinnerungen, die das Individuum in seinem Lebenskreise halten, zeitweise vergessen wird zugunsten einiger anderer, die, aus dem Zusammenhange gerissen, keinen Wirklichkeitswert mehr besitzen und deshalb „fixe Ideen" sind. Es wiederholt sich hier derselbe Vorgang, der eintreten würde, wenn z. B. der Geschmackssinn über die Lustgefühle an Genussmitteln jene ursprünglichen Stoffe vergessen würde, die dem Körper als wichtigstes Ersatzmittel, als wichtigster Bestandteil dienen, bevor sich diese Bestandteile selbst durch allmähliche Komplikation verändern konnten; es ist schon hieraus zu ersehen, dass jede sprunghafte Entwicklung innerhalb der Lebewesen undenkbar ist: weil die verschiedenen Stadien der Sinne eine ununterbrochene Kette zusammenhängender Erinnerungen bilden, aus der nichts herausgerissen werden kann, ohne eine Verwirrung im Ganzen hervorzurufen.

Unsere sinnlichen Erinnerungen sind es daher, die unser zentrales Nervensystem unbewusst von der Urzelle an mit den Wesen der Zukunft gewissermassen verbunden halten; sie stellen alles Leben in einen Kreis-

lauf der Elemente, als dessen Zentralleitung wir Menschen der Gegenwart uns erkennen. Diesen Entwicklungsstrom der Sinne als Ganzes angenommen, kann es hier heissen, dass die Sinne uns besitzen, während wir sie zu besitzen glauben; denn durch die sinnlichen Erinnerungen manifestiert sich in uns der Strom des Weltganzen, der uns als Einheit durchläuft, weit aus unbekannten Fernen in unbekannte Fernen; sie geben unserem Dasein die unmittelbarste Zuversicht der Unendlichkeit; sie erfüllen mit ihrer sinnlichen Ueberzeugung das Individuum derart, dass es für sein geistiges Bewusstsein Religion erdachte, um nicht an den Tod glauben zu müssen. Erst spät wurde das geistige Leben als eine eigene Kraft erkannt und damit erkenntnistheoretisches Problem. Lange vorher aber schon triumphierten die sinnlichen Erinnerungen, indem sie sich mit den Elementen der von ihnen empfangenen Eindrücke identifizierten, im grossen Kreislauf des Weltganzen über das Individuum, das sie zu seiner Existenz als leitendes Gefäss geliehen erhielt. Daher ihre Lustgefühle im Augenblicke des Genusses, als gäbe es kein heute und morgen, daher der grosse beruhigende Einfluss der Natur — als der Quelle sinnlicher Erinnerungen — auf die Seele des Menschen. „Die Natur gewährt Trost“ sagt Björnson, „aber sie versucht nicht, wie die Menschen, uns den Kummer zu nehmen. Sie tritt uns nur mit ihrer unvergänglichen Macht entgegen. Mit Erinnerungen an das, was überlebt.“

Licht und Farben

Allgemeines

Die feinsten, leisesten Bewegungen, die unsere Sinne wahrzunehmen vermögen, sind die Schwingungen des Lichts. Ihrer ganzen Natur nach stellen sie sich als überirdische Erscheinungen dar, die schon durch den geringsten atmosphärischen Druck getrübt werden. Aus unermesslichen Fernen, die kein Laut mehr stören kann, steigen sie herab. Sie eröffnen uns den Ausblick in das All und lassen die ganze Erde in ihrem Lichte, im himmlischen Glanze erscheinen. Die Schwingungen des Schalles brauchen irdische Atmosphäre: nur durch sie bewegen sie sich fort und können daher niemals über den Bannkreis der Erde hinaus in den luftleeren Raum dringen. Das Licht aber wird schon durch die feinsten Atome gehemmt und dringt lediglich durch deren von elektrisch-magnetischen Kräften ausgefüllte Zwischenräume zu uns. Der Schall bedeutet etwas aus dem Irdischen, Körperlichen zu uns Menschen kommendes, unfähig über diese enge Welt mit ihrer wechselnden Lust und Qual hinauszudringen. Das Licht aber strahlt als etwas trotz der irdischen Atmosphäre zu uns gelangendes hernieder.

Das Licht bildet das einzige Mittel, durch das unser Wahrnehmungsvermögen imstande ist, über die Erde hinauszudringen. Aber auch von ihm bleibt nur ein

verschwindend kleiner Teil unseren Sinnen zugänglich. Das erste Hindernis, das den Lichtstrahlen auf ihrem Wege begegnet, bildet, wie gesagt, die Atmosphäre, deren Dichtigkeit immerhin ausreicht, eine starke Trübung hervorzurufen. So wissen wir beispielsweise von den neuerdings von Brookes entdeckten sogenannten Kathodenstrahlen — die das Auge nicht mehr direkt, sondern nur mit Hilfe phosphoreszenzfähiger Körper wahrzunehmen vermag — dass sie durch atmosphärische Luft bereits eine Trübung erfahren, wie etwa sichtbares Licht durch Milch gesehen; nur mittels der Luftpumpe sind sie klar herzustellen. (Siehe Lenard: Ueber Kathodenstrahlen. Leipzig 1906.) Als weiteres Hindernis für den Gesichtssinn kommt der Glaskörper des Auges hinzu; infolge seines molekülen Dichtigkeitsverhältnisses lässt er die meisten Lichtstrahlen nicht hindurch. Schliesslich ermöglicht es die Beschaffenheit der Retina nur einem verschwindend kleinen Teile der Lichtstrahlen, sichtbar zu werden; alle Lichtstrahlen, deren Schwingungszahl nicht der Retinaanlage entspricht — also die grösseren Schwingungen, die sogenannten Wärmestrahlen, wie die kleineren, die chemischen Strahlen — bleiben unsichtbar. Es lässt sich durchaus nie feststellen, wieviel vom Lichte sich unserer sinnlichen Wahrnehmung entzieht. Die Skala der sichtbaren Lichtstrahlen ist gegenüber den unsichtbaren verschwindend klein. Wir müssen wohl annehmen, dass es ausser den erkennbaren Wärme- und photochemischen Strahlen noch grössere oder kleinere Lichtschwingungen gibt — und vielleicht bilden diese den grössten Teil des Lichts — die überhaupt niemals zu uns gelangen, sich jedenfalls unserer Beobachtung völlig entziehen. Wahrscheinlich ist es nur ein winzig

kleiner Ausschnitt des allumfassenden Lichts, dessen Segnungen wir als irdische Lebewesen teilhaft werden können.

Dieser winzige, uns übrig bleibende Anteil ward doch berufen, den bedeutendsten Einfluss auf die Welt der Körper auszuüben. So geringfügig er erscheinen mag gegenüber dem Unendlichen, so gewaltig weiss er seine Herrschaft im Endlichen, das durch ihn sichtbar wird, zur Geltung zu bringen.

Das wahrnehmbare Licht äussert sich für uns also in doppelter Beziehung: in seinem kleineren Teile durch den Gesichtssinn und in seinem grösseren durch die übrigen Sinne.

Die Entdeckung des Radiums ist von weitgehender Bedeutung für die moderne Weltanschauung geworden. Die Fähigkeit eines Elementes, sich in andere zu verwandeln, führte zu der Annahme einer Einheitlichkeit aller kleinsten Atome zurück, wie sie bereits vor Tales gelehrt und von den Alchymisten vorausgesetzt wurde. Dazu zeigte es sich, dass die grössere oder geringere Durchlässigkeit eines Körpers für Radiumstrahlen lediglich von seiner Dichtigkeit und nicht von seiner qualitativen Zusammensetzung abhängt. Das Verhalten dieser feinsten Lichtschwingungen zum Stofflichen wird also allein durch das Gewicht der Körper bestimmt, alle anderen Eigenschaften fallen auf dieser elementaren Stufe von Wechselbeziehungen fort. Die Schwere oder Dichtigkeit eines Körpers ergibt sich gleichzeitig aus der Grösse und Menge der zwischen den Atomen lagernden, mit magnetischen Spannkräften ausgefüllten Zwischenräume. Durch diese feinen Poren allein vermag das Licht in die Körper zu dringen und sie zu überwinden. Je feiner die Lichtschwingungen sind, um so dichtere Körper können sie durchstrah-

len: Immer muss es eine Bewegung sein, die bei diesem Vorgange in den Poren erzeugt wird. Jede Bewegung innerhalb der Zwischenräume kann den Anstoss zu einer Lageveränderung der Atome untereinander geben und so die Veranlassung zur Entwicklung aus dem Chaotischen ins Geformte, aus dem Anorganischen ins Organische bilden. Nach dem Gesetze der Trägheit wären die einzelnen Atome immer und ewig unverändert in ihrer alten Lage geblieben: erst das ihre Poren durchdringende Licht nötigte sie, zu erwachen, ihre Stellung zu andern zu verändern und neue Verbindungen einzugehen. Diesen entwickelnden Einfluss des Lichts bestätigen auch die Versuche im Finsenschen Institut zu Stockholm in bezug auf das organische Leben. Hier wurde besonders den sichtbaren Lichtstrahlen die grösste Wirkung eingeräumt und gefunden, dass durch sie die organischen Gewebe auch da eine starke Veränderung erfahren, wo den betreffenden Lebewesen die Augen exstirpiert waren. Hermann Strebel fasst in seinem Buche „Die Verwendung des Lichts in der Therapie“ eine Reihe dieser Versuche zusammen; wir erfahren u. a., dass „nach W. Edward die Entwicklung von Frosch- und Fliegeneiern im Lichte viel schneller und ausgiebiger geschieht als im Dunkelraum. Nach Neuburger und Young gilt das gleiche für Würmer und Vögel. Verstümmelte Glieder bei Fischen und Amphibien wachsen im Licht schneller nach als im Dunkeln. Sehr beachtenswert ist der Versuch von Engelmann, wonach das Protoplasma von Monaden sich bei plötzlicher Beleuchtung (unter Wärmeausschluss) kräftig kontrahiert ... Tiere scheiden im Licht für die Einheit ihres Körpergewichts $^1/_{12}$ bis $^1/_4$ mehr Kohlensäure aus als im Dunkeln ... Die Wirkung des Lichts auf die Blutkörper zeigt sich auch

dadurch, dass nach Eulenburg die Frauen des lichtarmen Nordens eine weit über das Normale hinausgehende Neigung zur Amenorrhoe zeigen, ja sie sollen während der langen Winternacht ganz amenorrhoisch sein. Von Holmgreen und Gyllencreutz wird angegeben, dass nach Ablauf der Polarnacht die Oxyhämoglobinbänder eine Verbreiterung zeigen, was wohl nur durch Ausfall der chemischen Wirkung des Lichts erklärbar ist.“ Eine für die Lebensfähigkeit des höheren Organismus wichtige Eigenschaft offenbaren die Lichtstrahlen, besonders die blauen, violetten und ultravioletten, noch durch die Vernichtung von Bakterien, wie die Finsenschen Versuche endgültig nachgewiesen haben.

Mit dem ersten Eindringen des Lichts in das Chaos der Atome verbinden wir die Vorstellung von Bewegung gegenüber der Ruhe und Trägheit des Dunkels. Das erste Wort, das Gott in der Bibel spricht, heisst: „Es werde Licht!“ Sogleich sonderten sich die Elemente von einander, sie schieden sich in „Wasser und Erde und Himmel“ und „die Erde liess aufgehen Gras und Kraut, das sich besamte, ein jegliches nach seiner Art, und Bäume, die da Frucht trugen und ihren eigenen Samen bei sich selbst hatten, ein jeglicher nach seiner Art.“ Und jeder Tag brachte neues Leben hervor, das sich suchte und trennte; so entstand das ganze Weltall, Tiere und Menschen in steter nie ruhender Bewegung: alles weil das Licht darüber schien, weil seine Schwingen die gigantischen Schatten durchdrangen, ihre ruhenden Kräfte überwältigten und sie hineinzwangen in die grosse allumfassende Bewegung, in den ewigen Kreislauf der Elemente.

Der Lichtsinn

Bewegung — irgend eine Art von Bewegung — erscheint uns als die letzte Ursache jeder einzelnen Lebensform, jeder besonderen Stoffverbindung, ja des ganzen uns wahrnehmbaren Weltalls. Die feinste und zugleich älteste Form von Bewegung haben wir in den Schwingungen des Lichts. Unter seinem Einfluss gerieten die Atome in Bewegung zu bestimmten Qualitäten und Formen. Auch die Entwicklung der organischen Gewebe wird durch Belichtung beschleunigt und stockt bereits in lichtarmen Gegenden merklich. Auf den höheren Stufen des tierischen Lebens, wo es sich um Bewegung von Gesamtorganismen handelt, bedient sich das Licht des Auges. Während die direkte Bestrahlung des Zellengewebes nur eine örtliche Wirkung ausübt, begünstigt die indirekte Aufnahme des Lichts durch das Auge eine Fortbewegung des ganzen Lebewesens von einem Orte zum andern. Tatsächlich finden wir denn auch bei niederen Organismen ohne Augen entweder gar keine Gesamtbewegung, wie bei den Vegetabilien, oder eine an der Stelle haftende, wie bei Polypen, Korallen und den übrigen Zwischenstufen. Wo aber Lebewesen genötigt sind, sich fortzubewegen, sei es um ihre Nahrung zu suchen oder aus emotionellen Gründen, tritt auch sofort der Mechanismus des Auges in seiner primitivsten Form auf. Diese Tatsache belegt Grant Allen mit einer Reihe interessanter Beobachtungen. „Wenn wir die verschiedenen Tierklassen durchgehen, so wird uns immer wieder derselbe allgemeine Zusammenhang von freier Bewegung und Gesichtssinn auffallen. Indem wir die Protozoen, deren Bau offenbar zu einfach ist, als dass er so komplizierte

Organe wie Augen hervorzubringen vermöchte, übergehen und mit den Pflanzentieren beginnen, so finden wir, dass die einzige Familie dieser Ordnung, die eine höhere Bewegungsfähigkeit besitzt, die der Quallen, und zugleich, dass dies auch die einzige mit Sehorganen versorgte Klasse ist. Bei den festsitzenden Echinodermen sind Augen schwerlich zu entdecken. Die niederen wurmförmigen Artikulaten sind meistens Eingeweidewürmer, und diese sind natürlich alle blind; die wenigen, mit Hilfe von Wimpern im Wasser schwimmenden Arten haben Augen mit deutlich unterscheidbaren Linsen, die freilebenden Blutegel besitzen einen Kreis von Augen rund um die Saugscheibe. Die höherstehenden dieser wurmförmigen Wesen, die Nereiden, Peripatiden und Polyophtalmiden sind alle sehr beweglich und haben sämtlich hoch entwickelte Sehorgane. Ebenso auch die kleinen lebhaften Rädertiere. Die Arthropoden oder eigentlichen Artikulaten bringen es zu gleichen Resultaten. Unter den Krustazeen sind die Rankenfüsser in ihrem nicht freien Zustande sowie die parasitischen Kiemenfüsser nicht sehend, alle höherstehenden freien Krebse sind aber mit Augen versehen, die in den beweglichen Krabben- und Hummerfamilien einen hohen Grad der Vervollkommnung erreichen. Die fliegenden Insekten zeigen uns Augen von grosser Kompliziertheit, die nur dem nämlichen Organe bei Wirbeltieren, wenn überhaupt, nachstehen. Während aber die Hymenopteren ein sehr scharfes Gesicht besitzen, ist es merkwürdig, dass die Ameisen, die ihre Flügel abgeworfen haben, fast oder ganz blind sind; auch ist es eine bemerkenswerte Tatsache, dass die geflügelten Männchen und Weibchen derselben drei Augenpunkte (Ocelli) besitzen, die den ungeflügelten fehlen. Unter den Mollusken haben die niederen, fest-

sitzenden Arten ebenfalls kein Sehorgan; die doppelschaligen Mollusken, die ein sehr sesshaftes Leben führen, sind nur mit zweifelhaften Augenpunkten versehen. Die verhältnismässig beweglichen Einschaligen haben wirkliche Augen... während die freischwimmenden Kopffüsser (Tintenfisch und Konsorten) so hochorganisierte Augen haben wie manche Fische. Schliesslich finden wir bei den Wirbeltieren den höchstentwickelten Gesichtssinn von allen."

Gleich beim ersten Auftauchen haftet dem Gesichtssinn etwas von Genialität an, der ihn von allen niederen Sinnen abhebt: seine scheinbare Entbehrlichkeit! Nur das Gehör kann sich darin mit ihm vergleichen. Ohne die übrigen Sinne ist die Existenz eines höheren Lebewesens undenkbar, sie bilden die Grundlage der primitivsten Lebensbedingungen, denn auch den Geruch hat man neuerdings für eine Eigenschaft des Geschmackssinnes erklärt (vergl. Bunge: Physiologie der Sinne. 2. Aufl.) Aber obgleich entbehrlich im Bereiche der primitiven Lebenserscheinungen, zeigt er anderseits die grösste Vielseitigkeit in intellektueller Beziehung, durch die er auf höheren Lebensstufen alle übrigen Sinne leitet und beherrscht. Er kann die Nahrung prüfen, bevor sie in den Mund gelangt, kann sehen, was der Tastsinn fühlt oder die Nase riecht, und auch die Richtung sowie Entfernung abschätzen, aus der ein Laut zum Ohre dringt.

Anfangs, auf der niedrigsten Stufe besteht die subjektive Lichtempfindung lediglich in der Wahrnehmung heller Flecke, deren Verdunkelung am Tage das Nahen eines fremden Gegenstandes, des Feindes, anzeigt. Die Augen bilden in diesem Entwicklungsstadium nur ein Warnungs- und Schutzmittel, das in dieser Eigenschaft durch seine Fernwirkung dem Tast-

sinn sehr überlegen ist. Das weitere Entwicklungsstadium, wo die Retina bereits Farben- und Formeneindrücke empfängt, hilft nicht nur den Feind vermeiden, sondern auch die Nahrung erhaschen und enthält somit ein zweifaches Bewegungsmotiv. Sodann erfolgt mittels des Auges eine verfeinerte geschlechtliche Auslese, die bei allen höheren Tiergruppen hauptsächlich durch Farbe und Form beeinflusst wird. Seinen höchsten Triumph aber in der Entwickelung aller tierischen Daseinsformen feiert der Gesichtssinn durch die Ausbildung des Nachahmungstriebes; hier grenzt er beinahe an das Künstlerische und entwickelt sich immer intensiver, je weiter er in die höheren Lebenserscheinungen dringt. Jeder Dorfjunge weiss, mit welch unermüdlicher Ausdauer z. B. die Vögel ihre hilflosen Jungen das Fliegen lehren, wie diese stundenlang die Eltern nachahmen, bis sie schliesslich davonfliegen können. Erst beim Menschen kommt die Kraft des Nachahmungstriebes am stärksten zum Ausdruck. Nicht nur die Bewegung des Greifens und Gehens, des Essens und Trinkens übernimmt das Kind von seiner Umgebung: sogar die individuellsten Gewohnheiten der Eltern und Erzieher verraten sich in seinen Bewegungen, allein aus ihnen lässt sich auf die Umgebung schliessen, in der es aufwuchs.

„Durch das Auge spricht die Gottheit, durch das Ohr der Mensch zum Menschen," sagt Oken. Ob die Gottheit nur ein Traum des Menschen ist, oder sich ihm in prophetischen Zeiten im Traume offenbarte: jedenfalls ist es bedeutungsvoll genug für die Bestimmung des Auges, dass gerade dieser Sinn träumen kann, während die niederen Sinne nicht in die Traumwelt zu dringen vermögen.

Nach Obersteiner (Grenzfragen d. Nerven- u. Seelen-

lebens) „sehen wir die schönsten Blumen im Traume, aber sie entbehren des Duftes, wir sitzen vor einer vollbesetzten Tafel, aber die prächtigsten Braten lassen keinen Appetit erregenden Wohlgeruch entströmen, sie schmecken nicht. Oft geschieht es im Traume, dass man eine verlockend aussehende Speise, einen hellblinkenden Trunk zum Munde führt, bevor sie aber noch die Lippen berühren, verschwinden die Traumgebilde.“ Heutzutage sind die Träume in Misskredit gekommen, beinahe wie die Kunst. Man glaubt dem Künstler nicht mehr, wenn er einen Gegenstand anders darstellt, als ihn Hinz und Kunz bei Tage sehen. Man glaubt auch nicht an Träume, die mehr künden, als Schulze und Müller im Kreisblatt lesen. Es soll heutzutage sogar Menschen geben, die nur des Nachts mit geschlossenen Augen träumen. Dass der Gesichtssinn indessen überhaupt imstande ist, die Schwelle der nackten Wirklichkeit zu überschreiten, prädestiniert ihn zur Illusion.

Trotz der Vielseitigkeit und Scharfsichtigkeit des Gesichtssinnes ist er doch am meisten Täuschungen ausgesetzt. Der Geruchssinn kann sich beim gesunden Menschen nicht täuschen, irgend etwas zu riechen, was nicht vorhanden ist, oder etwas anders zu riechen, als es eben riecht, so verschieden auch die Lust- oder Unlustempfindungen dabei sein mögen; ebenso steht es mit den anderen Sinnen. Das Auge hingegen sieht die Gegenstände bei der geringsten Lichtveränderung anders, es wird durch den kleinsten Reflexton in der Natur getäuscht, als wäre der Gegenstand dort aus anderem Stoffe wie im Schatten. Der Wechsel von Tag und Nacht, Morgen und Abend, von Frühling und Sommer, Herbst und Winter, Werden und Vergehen, wie oft zieht er mit seinen verschiedenen Stimmungs-



3.

Liebermann, Arbeiter im Rübenfelde

(Aus: Scheffler, Max Liebermann. München, R. Piper & Co.)

bildern an dem Auge, diesem veränderlichen Spiegel der Aussenwelt, vorbei. Es ist die tiefste Nährquelle der Phantasie. Nicht weniger als drei Künste haben sich diesen Sinn, auf seine Eigenschaft, sich leicht täuschen zu lassen, rechnend, als Mittel erkoren. Die Bildhauerei bewegt das Auge des Beobachters, eine farblose, tote Masse als Fleisch und Blut zu erkennen, in dem sich seelische Kämpfe vollziehen wie in ihm, dessen Formen sich bewegen und Handlungen vollbringen können, wie er oder seinesgleichen. Noch grössere Anforderungen stellt die Architektur an die Phantasie und Illusionsfähigkeit des Gesichtssinnes. Durch Säulen ruft sie ihm riesige Bäume, durch Wölbungen das Himmelsgewölbe in Erinnerung; die Gesetze der Raumverteilung, der Schwere, alle abstrakten Begriffe soll er leibhaft vor sich sehen in den grossen Werken der Baukunst. Die Malerei spottet sogar einer Hauptgewohnheit des Auges, das Hintereinander der Dinge im Raume zu bewerten. Sie täuscht ihm, dem Meister in der Abschätzung von Entfernungen vor, dass zwischen dem Vordergrunde und dem Hintergrunde eines Bildes auf einer einzigen Gesichtsfläche Weiten liegen.

Zusammenklänge

Also Erzeugung und Gestaltung von Bewegungen ist die dem Lichte von der Schöpfung zuerteilte Aufgabe: wahrlich ein Löwenanteil bei der Hervorbringung und Erhaltung alles Lebens. Ob das Licht auf direktem, chemischem Wege oder indirekt durch das Medium des Auges in die Welt der Körper dringt: immer bleibt es dasselbe Grundelement, die Erzeugung

von Bewegung, die auf beiden Wegen zum Ausdruck gelangt.

Um nun die primitivste Wirkung der Lichtstrahlen, ihren direkten Eingriff in die Materie mit ihrem letzten, höchsten Einfluss durch den Gesichtssinn vergleichsweise zusammenzufassen:

Bei dem ersten Auftauchen des Lichtes griff eine heftige Erregung in der Materie um sich. Die Atome, die kleinsten schlaftrunkenen Körperchen, wurden aus ihrer starren Ruhe, aus ihrem ewigen Schlummer gerissen, der erste Kuss des Lichtes hatte sie erweckt. Es war wie im Zaubermärchen des verwunschenen Schlosses: alles reckte, dehnte sich, stand auf, fiel durch- und übereinander und erhob sich wieder. Verwandtes suchte, fand und vereinte sich zu gemeinsamem Kampfe; Fremdes, Zudringliches wurde erbittert zurückgestossen. Ein Drängen und Stossen begann, ein Ausweichen und Zusammenprallen. Das erste schüchterne Tönen ging durch die Materie: hier ein feines Singen sich im Reigen zusammenschliessender Elemente, dort ein Schreien, Zischen und Stöhnen auseinanderreissender Massen. Ein Dröhnen durchdrang das ganze Weltall. Immer riesenhafter häufte sich Masse gegen Masse, immer fürchterlicher, katastrophenartiger prallten fremde Gewalten gegen einander, immer schneller, überstürzend schnell, suchte sich Anziehendes zu erhaschen. Damals gab es weder Ruhe noch Rast, nirgend Ordnung und Regelmässigkeit. Alles wurde mitgezwungen im wilden Aufruhr, im wirren Durcheinander, im Trennen und Verbinden: ohne Bedenken, ohne Zögern und Stocken musste sich jedes einordnen, musste sich Zartes, Aufkeimendes rohen Gewalten fügen. Damals konnte es noch keine Empfindungen geben, nicht Seele und Gefühl, Liebe

und Herz: Es wäre vernichtet, gebrochen worden vor herrschender Augenblickswillkür, vor unermüdlicher, ununterbrochener Hast, vor heftiger Unruhe, die Milliarden von Zeitläuften zurückzulegen, mit denen der Geist der Zukunft ungeduldig auf dem Weltall lastete. Endlich, endlich erinnerten sich die siedenden Kräfte ihres gebundenen Urzustandes. Eine tiefe Sehnsucht nach Ruhe und Ordnung durchseufzte die Schöpfung. Grosse Gesetze lösten sich allmählich aus dem bunten Wirrwarr und gewannen Macht über die winzigen Atome. Eine klare Weltordnung durchdrang jetzt Nähe und Ferne. Jetzt schwebte der Geist Gottes über den Wassern, dass Licht und Finsternis sich in regelmässiger Ordnung von einander schieden und Tag und Nacht sich trennten. Jetzt gesellte sich zum Kampfe der Friede, zur Hast die Ruhe, und die Wunden, die der Tag schlug, heilte die Nacht. Jetzt konnten Wesen atmen, in denen sich alles tröstend schied: Arbeit und Ruhe, Freud und Leid, Sorge und Hoffnung, Genuss und Qual, Leben und Tod. — Wenn am Morgen die hellen Sonnenstrahlen unsere Augen streifen, vollzieht sich das grösste Wunder der Welt: die Augen öffnen sich plötzlich, die Glieder recken, dehnen und strecken sich — eine Bewegung ergreift alle Lebewesen. Aus der Schwere des Schlafes gerissen, blicken wir noch erstaunt in den leeren Raum zwischen uns und den anderen Dingen: er ist nun belichtet ebenso wie die Poren zwischen den Atomen belichtet wurden. Sogleich beginnt ein reges Treiben in der lebendigen Welt. Die Vögel fliegen auf, die Fische schwimmen umher, die Tiere laufen nach Nahrung und Menschen bewegen sich hin und her. Es entsteht ein Singen und Lachen, Weinen und Schreien. Jeder einzelne sucht in eine bestimmte Stellung, in ein besonderes

Verhältnis zu allen ihm im belichteten Raume sichtbaren Dingen zu gelangen. Dieses Bestreben hält ihn in steter Bewegung um andere herum, über andere hinweg. Alles bewegt sich unaufhaltsam umeinander und durcheinander, die belichteten Zwischenräume bald erweiternd, bald einengend. Dieselbe Aufgabe, die die leblose Welt bei der direkten Bestrahlung vom Lichte unbewusst erfüllt, vollführt die Welt der Lebewesen durch bewusste Vorstellungen, sobald das Licht sich mittels des Auges Bahn bricht in das Innere der Geschöpfe. Hier streben Gruppen zu gemeinsamem Kampfe zusammen, dort fliehen fremde Elemente auseinander, ein fortwährendes Zusammenstossen und Zurückprallen war in dem hastigen Treiben unvermeidlich; Verwandtes suchte sich gegenseitig zu halten und zu stützen, Fremdes sich zu vernichten, Hass und Liebe regierten an allen Enden: Leidenschaften brachten Grosses hervor, Leidenschaften zerstörten sich und andere. Je schneller und glänzender neue Reiche auftauchten, um so mehr fürchterliche Katastrophen gab es. Alles schien dem blinden Zufall preisgegeben, alles drohte zu verzweifeln. Aber auch hier wurde die Schöpfung müde, den Wettkampf ums Dasein aufs äusserste zu treiben. Grosse Gedanken lösten sich aus der Verzweiflung am Leben. Sie sehnten sich nach Ruhe, um reifen zu können. Die Augen gewöhnten sich an das Licht, die Leidenschaften wurden durch Gegenvorstellungen und Erfahrungen reguliert, die Bewegungen feiner organisiert. Der erste Kreislauf der Elemente stutzte, sobald er in die Welt der Lebewesen gelangte: er nahm feinere Formen an und verlief harmonischer, als gälte es nun, die grösste Sorgfalt und Vorsicht anzuwenden; das Licht hemmte hier seine zersetzenden, umgestalten-

den Wirkungen, um sich desto tiefer und ungestörter durch das Auge des inneren seelischen Lebens zu bemächtigen.

Die Bedeutung des Farbensinnes

Bisher wurde das Licht behandelt als etwas, das den ganzen Weltenraum mehr oder minder durchdringt, sich der leblosen und lebenden Körper bemächtigt und sich hier bald direkt auf chemischem Wege, bald indirekt durch das Auge äussert. Diejenige Wirkung aber dieser feinen, das Weltall durchdringenden Wellenbewegungen, die wir im allgemeinen mit „Licht" bezeichnen, beruht lediglich auf einer Eigenschaft unseres spezifischen Sehorganes. Es taucht mit dem Auge als ein völlig neues Schöpfungsprodukt auf und erlischt wieder mit dem Auge. Vorher war alles Finsternis. Mag die Kraft jener sogenannten Lichtschwingungen die herrlichsten Blütenkelche aufbrechen: sie bleiben hier Finsternis. Mag die gewaltigste Flamme am Firmament auflodern, sie bleibt den Wäldern, die darin verbrennen, nur Finsternis.

Was wir Licht nennen, ist eine spezifische Eigenschaft unseres zum Gesichtssin gehörigen Nervenapparates. Nicht nur die feinen Lichtschwingungen, sondern jeder sinnliche Reiz, für den die auf der Retina auslaufenden Nervenfasern empfänglich sind, tritt hier als Licht in Erscheinung. Eine Reibung des Auges z. B. bringt auch in tiefster Dunkelheit Lichteindrücke hervor. Die feinsten und mannigfaltigsten Lichterscheinungen treten aber im Gesichtssinn erst unter Einwirkung der Schwingungen des Lichtes auf. Die Art dieser subjektiven Wahrnehmungen wird daher so-

wohl von der Bewegungsweise der Lichtwellen als von der Anlage der Retinafasern abhängen. Ein Auge, dessen Sehhaut nur für eine bestimmte Schwingungslänge empfänglich ist, auf alle anderen Schwingungslängen nicht zu reagieren vermag, kann auch nur eine einzige Farbennüance zur Empfindung bringen. Wenn die verschiedenen Schwingungen in sämtlichen Sehhautfasern ein und dieselbe Empfindung hervorbringen, so wird dieses Auge nur das volle weisse Licht ohne dessen gesonderte Farbenabstufungen wahrnehmen. In beiden Fällen unterscheidet das Auge nur eine grössere oder geringere Intensität des weissen Lichts oder der einen Farbe, die durch die Weite des Bogens, den eine Schwingungswelle beschreibt, bedingt wird. Solch einen Zustand müssen wir beim ersten Auftauchen des Lichtsinnes annehmen. Je mehr nun die Retinafasern sich in ihren Funktionen zu unterscheiden anfangen, je mehr jede einzelne auf andere Schwingungslängen zu reagieren beginnt, oder sobald auf allen Nervenendigungen unter der Einwirkung verschiedener Schwingungslängen auch verschiedene Empfindungen ausgelöst werden, fangen die Augen an, Farben zu unterscheiden.

Jede aus dem Weltall sichtbar werdende Lichtwelle stösst auf eine Nervenendigung der Sehhaut, die sich mit ihr identifiziert, sie im Zusammentreffen als eine Eigenschaft ihrer selbst empfindet und im farbigen Aufblitzen gleichsam den Triumph des Wiedererkennens geniesst. Je mehr verschiedene Schwingungswellen sich auf der Retina trennen, um so höher organisiert ist der Farbensinn eines Auges. Jede Lichtwelle, mit der sich ein Nerv des Gesichtssinnes zu identifizieren vermag, kettet unser Gefühls- und Vorstellungsleben an das wichtigste Urelement unseres

Werdens und Seins. Sie bedeutet für unsere subjektive Existenz die sinnliche Erinnerung an einen Bewegungsmodus, der uns mit dem Weltganzen verbunden hält: ebenso stofflich — wenn es sich auch um unendlich feinere Vorgänge handelt — wie etwa die kleinen Blutkörperchen alle Teile des Leibes zu einem Ganzen durchlaufen.

Wie die Lichtstrahlen in ihrer physischen Wirkung das Protoplasma zerlegen und den Stoffwechsel der Haut durch einen Zersetzungsprozess klären und beschleunigen, ähnlich sondern sie durch ihre Zerlegung und Verteilung in den Gegenständen, von denen aus sie in das Auge dringen, die verschiedenen Empfindungen und Vorstellungen in unserem Bewusstsein von einander. Je voller und reiner die Lichtschwingungen in unserem Sehorgan widerklingen — also unter freiem Himmel angesichts der Natur — um so weiter, reicher und intensiver wird unser Gefühls- und Vorstellungsleben dadurch gestaltet. Wenn es auch vorzugsweise die Formen und Linien sind, die unsere Gedanken und Empfindungen beschäftigen, so bestehen diese doch gewissermassen in etwas erst später Hinzugekommenem, dessen sich das Licht zur verschiedenartigeren Zerstreuung seiner Schwingungsarten bedient. Das Primäre im Auge ist immer die sinnliche Erinnerung an das Licht selbst. Daher stellt sich auch die moderne Kunst in erster Linie die Aufgabe, die feinste Lichtnüancierung mit Hilfe von Naturgegenständen aufs deutlichste — wie sie sich nur in einem höchst organisierten Nervensystem spiegelt — auszudrücken und durch diese Vertiefung und Verfeinerung der Retina jene Macht veredelnd in unsere Seele hineinklingen zu lassen, die die erste und umfassendste Bewegung im Weltenraum für uns bildet.

Der Körper begnügt sich im Sonnenbade mit der unmittelbaren Einwirkung der Lichtstrahlen; das Auge, das dem Geiste näher steht als der Tastsinn, ist anspruchsvoller: es will das Sonnenlicht erst durch andere Gegenstände zerlegt und zerteilt sehen, bevor es sich an der Lichtquelle erfreut, die Gegenstände sind gleichsam seine Diener, die ihm das Licht wohlgefällig servieren. Ist es nicht, als suche die Sonne sich in das Auge des Menschen einzuschmeicheln, so wundervoll lockt sie ihn an durch die Natur! Bald verteilt sie ihr Licht im tiefen Blau des Himmels, des Meeres, im frischen Grün der Erde, in blauen Fernen und farbigen Nähen, bald im schimmernden Glanz eines schönen Menschenantlitzes; es ist, als lasse sie keinen Gegenstand, kein Mittel unversucht, ihm die wundervolle Qualität ihres Lichtes anzupreisen und auf diesem Wege das Menschenherz zu erobern. Ueberall, wo es keimt und grünt, sprosst und blüht, ist es immer wieder das Licht, das darin um die Liebe des Menschen wirbt. Der Mensch sieht die Knospen und Blüten, pflückt Blumen und Früchte, wählt und verwirft, meistens aber erfreut er sich der Gegenstände, die ihn locken, ohne daran zu denken, dass die feinste Schwingungskraft des Alls, das himmlische Licht, darin mit ihm spielt, dass sie erst ihn zur Wahl veranlasst und ihm alle diese herrlichen Gefühle verleiht, deren jene im ewigen Dunkel einhertappenden Lebewesen auf tiefer Stufe nicht fähig sind. Man darf nicht das oft reiche Gemütsleben Blindgeborener dagegen anführen: hier handelt es sich um erblich erworbene Fähigkeiten, die sich ursprünglich nur im Lichte entwickeln konnten und nun, dieser Lebensquelle beraubt, in vertiefter Erinnerung und Sehnsucht ausklingen.

Woher kommt es aber, dass wir die Farbe niemals

als Selbstzweck, sondern immer nur als etwas erst durch die Gegenstände Wertvolles betrachten? Einfach, weil sie als ältester und am tiefsten in unserem Auge wurzelnder Instinkt an sich eine unbewusste selbstverständliche Erinnerung darstellt und jeder Anschauung Voraussetzung ist. Dieses Selbstverständliche, Instinktive aber gerade gibt ihr den hohen Wert für die Kunst, durch sie in erster Linie lässt der Künstler seinen Vorstellungskreis unbewusst in die Seele des Beobachters eingehen.

Die primären Erinnerungen des Lichtsinnes

Sobald wir die Augen aufschlagen, treten uns zugleich mit den Lichtstrahlen die von ihnen erhellten Gegenstände entgegen. Die verschiedenen Farben, glauben wir, müssten von ihnen ausgehen; ohne die Gegenstände, so scheint es dem naiven Empfinden, gäbe es auch die betreffenden Farben nicht. Der Volksmund benennt sogar einzelne Farbennüancen nach Gegenständen: „Blau wie der Himmel, rot wie Blut, grün wie Gras“ etc.

Trotzdem musste das Auge eine lange Entwicklungsreihe durchlaufen, um diese Lichteindrücke als Gegenstände im Raum zu erkennen und zu unterscheiden. Der sich den Lichtschwingungen erschliessende Sinn — mag er noch so fein organisiert sein — kann nur eine Reihe, ein Durcheinander von Licht- und Farbenabstufungen, leuchtenderen und dunkleren, wahrnehmen; eine unmittelbare Erkenntnis der gegenständlichen Aussenwelt, von der die einzelnen Lichtpunkte zurückstrahlen, ist in ihm nicht enthalten. Erst

nachdem die anderen Sinne, insbesondere der Tastsinn, diese Lichteinwirkungen einer Kontrolle unterzogen haben, lernt das Auge ihre Bedeutung für die Vorgänge im Raume ermessen. Sehr schnell verstehen es die niederen Sinne, sich die Fähigkeiten des Gesichtssinnes zu nutze zu machen. Dass Licht und Farben an sich seine primitivsten Erinnerungen, die grundlegenden Bestandteile seiner sinnlichen Anlage bilden, vergisst das Auge bald über alles, z. B. den Tastsinn interessierende Gegenständliche in seinen Eindrücken; dies wird von ihm folgsam repetiert, so dass die Farben schliesslich als etwas ganz Nebensächliches, Unwesentliches an den Dingen erscheinen. Die ersten sinnlichen Erinnerungen innerhalb der tierischen Entwicklungsreihe — Tast- und Geschmackssinn — triumphieren auf diese Weise über die im später hinzukommenden Gesichtssinn enthaltenen Erinnerungen an die ältesten Vorgänge im Weltall überhaupt, die Schwingungen des Lichtes. Sie tragen im Bewusstsein des Lebewesens über die feineren, spezifischen Fähigkeiten des Auges zunächst den Sieg davon, weil sie ihm zur physischen Selbsterhaltung am unentbehrlichsten, nützlichsten sind. Schon Kinder, sobald sie ihre Empfindungen ausdrücken können, nennen auf Befragen zuerst den Gegenstand und dann seine Farbe, sie vermeinen ihn sicher auch früher zu erkennen als seine Farbe. Indessen erfordert diese Vorstellung schon ein vorgeschrittenes Entwicklungsstadium des Kindes, während inzwischen die niederen Sinne Zeit gewannen, sich dem Gesichtssinn, als die Erstgeborenen, für die Erhaltung des Lebewesens wichtigsten, aufzuzwingen.

Eine ganz andere Auskunft über die Wahrnehmungen des Auges erhalten wir daher, wo der Licht-

sinn erst in einem Entwicklungsstadium des Individuums erwacht, in dem seine übrigen Sinne bereits völlig ausgebildet sind und sein gereiftes Bewusstsein Aufschluss über diese Vorgänge zu geben vermag. Solche Beobachtungen wurden z. B. von Cheselden an blindgeborenen Kindern gemacht, die nach glücklicher Operation ihr Augenlicht erhielten. Auch Kaspar Hauser bildet ein gutes Beispiel dafür. Es wird sich später öfter Gelegenheit finden, darauf zurückzukommen. Neuerdings hat W. Uthoff solch einen Fall sehr eingehend und gewissenhaft untersucht (s. Beiträge z. Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane. Festschrift zum 70. Geburtstag von Helmholtz. Hamburg u. Leipzig 1891). Es handelte sich hier um das Sehenlernen eines 7jährigen blindgeborenen und mit Erfolg operierten Knaben. Zunächst erkannte der Patient nach der Operation „keinen einzigen Gegenstand durch das Gesicht allein, den er vorher nicht schon durch den Tastsinn oder einen andern Sinn gleichzeitig mit der Betrachtung desselben kennen gelernt hatte." „Es kam kaum vor, dass er nach einem einmaligen Sehen des Gegenstandes und gleichzeitigem Betasten denselben beim zweitenmal schon gleich durch das Gesicht allein wiedererkannte, wenn eine längere Pause zwischen der ersten und zweiten Besichtigung lag." Auch bei ihm bereits bekannten Gegenständen erkannte der Knabe zuerst ihre Farbe und alsdann die Sache. Man verdeckte zu diesem Zwecke den Gegenstand mit einem Schirm, den man momentweise entfernen konnte. „Gelegentlich wurde, wenn man den Schirm sehr schnell wieder vorlegte, nur die Farbe des Objektes angegeben, so z. B. bei dem kleinen gelben Tintenfass, auf die Frage: was war das? ‚gelb', und liess man es ca. zwei Sekunden unbedeckt ‚Tinten-

fass'." „Es zeigte sich, dass nur ein ganz kleiner Zeitraum (von ca. ½ bis ⅓ Sek.) nötig war, um die richtige Farbenempfindung auszulösen, während beim Erkennen von ihm sonst schon sehr wohlbekannten Gegenständen ca. 2 bis 3 Sekunden nötig waren." Sein Gesichtssinn fasste also die Farben früher auf als die von ihnen bestrahlten Formen. Daher war es natürlich, dass er sich die Gegenstände mehr nach ihrer Farbe als nach ihrer Form einzuprägen suchte. Zeigte man ihm ein schwedisches rotes Streichholz mit gelbem Kopf, so „erkannte er es sicher stets wieder; als man ihm nach längerer Zeit ein weisses schwedisches Zündholz mit schwarzem Kopf zeigte, wusste er nicht, was es sei, behielt es aber sofort, nachdem man ihn einmal belehrt hatte." „Hielt man ferner ihm sehr wohl schon aus der Erfahrung bekannte Gegenstände ..., die er nach dem Gesichtssinn allein sicher erkannte und oft gesehen hatte, in die farbigen Strahlen des Sonnenspektrums, so kannte er die Objekte nicht; wurden sie dann aber vor seinen Augen aus der Beleuchtung entfernt, so erkannte er sie sofort wieder richtig; nach ein- bis zweimaligen ferneren Versuchen beurteilte er dann auch die Objekte in dem farbigen Licht des Spektrums richtig." Also ein- bis zweimalige Versuche genügten bereits, um ein Objekt auch in anderer Beleuchtung wiedererkennen zu lassen — schon in so kurzer Zeit konnte sich die Form ihm als etwas von der Farbe Unabhängiges, allein den Tastsinn Interessierendes aufdrängen.

Wenden wir uns nun abwärts jenem Zustande des Auges zu, als die anderen Sinne noch nicht Zeit gefunden hatten, ihre Interessen seinem Herrscherblick zu unterbreiten. Damals lag alles in Dunkelheit, was die Hände betasteten, und das Ohr lauschte aufmerk-

sam in ewige Dunkelheiten. Der ganze Körper schwamm in Finsternis, vielleicht stiess er schon im nächsten Augenblick auf einen unbekannten Gegenstand, Schauer erfasste ihn bei jeder Berührung, ununterbrochen lagerte die Furcht der Finsternis, das Bangen vor der nächsten Sekunde auf den Geschöpfen. Sprungbereitschaft zur Flucht spannte alle Fasern ihrer Gewebe an. Nur hoch oben unter der Stirn begann es zu blitzen und zu funkeln in unzähligen Farben, in unendlichem Glanze. Eine wundervolle Tröstung zog von dieser Stelle aus in das Innere des Wesens. Man suchte es zu greifen und erhaschte Luft, man tastete danach und siehe, aller Glanz verschwand. So muss das Kind fühlen, bevor es sich noch zu äussern vermag, so schildert es auch Adalbert Stifter in seiner Selbstbiographie: „Weit zurück in dem leeren Nichts ist etwas wie Wonne und Entzücken, das gewaltig fassend, fast vernichtend in mein Wesen drang und dem nichts mehr in meinem künftigen Leben glich. Die Merkmale, die festgehalten wurden, sind: es war Glanz, es war Gewühl, es war unten. Dies muss sehr früh gewesen sein, denn mir ist, als liege eine hohe, weite Finsternis des Nichts und das Ding herum. — Dann war etwas anderes, das sanft und lindernd durch mein Inneres ging. Das Merkmal ist: Es waren Klänge. — Dann schwamm ich in etwas Fächelndem, ich schwamm hin und wieder, es wurde immer weicher in mir, dann wurde ich wie trunken, dann war nichts mehr. — Diese Demi-Inseln liegen wie feen- und sagenhaft in dem Schleier der Vergangenheit, wie Urerinnerungen eines Volkes. — Die folgenden Spitzen werden immer bestimmter, Klingen von Glocken, ein breiter Schein, eine rote Dämmerung. — Ganz klar war etwas

das sich immer wiederholte. Eine Stimme, die zu mir sprach, Augen, die mich anschauten, und Arme, die alles milderten. Ich schrie nach diesen Dingen. — Dann war Jammervolles, Unleidliches, dann Süsses, Stillendes. Ich erinnere mich an Strebungen, die nichts erreichten, und an das Aufhören von Entsetzlichem und Zugrunderichtendem. Ich erinnere mich an Glanz und Farben, an Töne, die in meinen Ohren, und an Holdseligkeiten, die in meinem Wesen waren. — Immer mehr fühlte ich die Augen, die mich anschauten, die Stimme, die zu mir sprach, und die Arme, die alles milderten. Ich erinnere mich, dass ich das „Mam“ nannte. — Diese Arme fühlte ich mich einmal tragen. Es waren dunkle Flecken in mir. Die Erinnerung sagte mir später, dass es Wälder gewesen sind, die ausser mir waren. Dann war eine Empfindung, wie die erste meines Lebens, Glanz und Gewühl, dann war nichts mehr.“

Die erste Empfindung war danach: Glanz und Gewühl, Licht und Bewegung, während noch um das Ding herum eine hohe weite Finsternis des Nichts lag. Auch als schon andere Empfindungen: Klänge, Schwimmen in etwas Fächelndem, das Weiche und Trunkene, Klingen von Glocken auftauchten, sahen die Augen nur einen breiten Schein, eine rote Dämmerung; also wieder nur Licht und Rot, Glanz und Farben, die zugleich mit Tönen und Holdseligkeiten im eigenen Wesen empfunden wurden. Schliesslich, als sich die immer wieder auftauchenden Augen der Mutter schon als Formen dem Gedächtnis eingeprägt hatten, erschienen die Wälder noch als dunkle Flecke.

Berücksichtigen wir, dass die Licht- und Farbenempfindung das eigentlich Spezifische des Gesichtssinnes ist. Sie tauchte erst mit diesem Sinne aus der

Schöpfung empor, während die Wahrnehmung von aussenweltlichen Gegenständen bereits vorher existierte. Zugleich ist es bedeutungsvoll, wie die Empfindlichkeit des am spätesten zu den Lebewesen gekommenen Sinnes lediglich auf Bewegungsvorgänge reagiert, die nach unserer Erkenntnis die feinsten und ältesten im Weltall darstellen. Um die Macht ihres reinen Hineinklingens in die Innenwelt der Lebewesen durch das Auge in ihrem ganzen Umfange zu begreifen, muss das Gegenständliche, das sie mit zur Anschauung bringen, zunächst gänzlich ausgeschaltet werden.

Je mehr Farben ein Auge wahrnimmt, um so mehr sinnliche Erinnerungen und Eindrücke knüpfen das Individuum an einen Bewegungsvorgang, der den ganzen Weltenraum umspannt und alle Einzelheiten darin verbindet. „Die Farbe," sagte Raehlmann, „ist etwas Subjektives, ein seelisches Urteil über die Einwirkung einer Bewegung, der Bewegung der Aetherwellen, auf die Netzhaut des Auges." Das hohe Gefühl, sich plötzlich mit dem Weltganzen verbunden zu sehen, sich über sich selbst hinauswachsen zu fühlen, müsste gewaltig, vernichtend stark gewesen sein, hätte die allmähliche Entwicklung mit ihrer Vererbung von Generation zu Generationen nicht eine langsame Gewöhnung ermöglicht.

Mit welcher Macht der Lichtsinn das ganze Lebewesen ergreift, welch prädominierende Gewalt ihm sogleich über alle anderen Sinne zufällt, erkennen wir noch recht krass bei den Insekten. Welch unergründliches Geheimnis lockt wohl beispielsweise den farbenprächtigen Dämmerungsfalter mit schwärmerischer Eile direkt in die Flamme hinein, wie im Triumph über alle anderen Sinne? Ausgerüstet mit dem feinsten

Lichtsinn, wie seine Kleidung zeigt, indessen durch Vererbung der Dämmerung zuerteilt, mag die volle Flamme plötzlich so überwältigend ihn anziehen, dass alle warnenden Eindrücke der anderen, niederen Sinne zu spät kommen und er, einem Phönix gleich, von seinem unhaltbaren Lichtdrange überwältigt und vernichtet, herniederstürzt. Erinnern uns diese Insekten-Schwärmer nicht an jene ersten Propheten der neuen Welt, jene ersten Erkenner der neuen Gottesoffenbarung in der tiefen Dämmerung angeerbten Aberglaubens: in unaufhaltsamem Drange eilten sie ihrem Gotte entgegen, während ihr Leib auf dem Scheiterhaufen verbrannte!

Auch Kinder greifen mit Vorliebe in die Flammen, und hielte sie die Vorsorge der Eltern nicht gewohnheitsmässig davon zurück: sie würden sich oft genug ihre eiligen Händchen verbrennen, bevor sie von ihrem physischen Entzücken über das Licht geheilt wären. Erst bei höherer Entwickelung des *Nervus opticus* gewinnen die qualitativen Lichtreize über die quantitativen immer mehr die Uebermacht. Geblendet wendet sich das feiner empfindende Auge vom zu grellen Lichte ab und sucht seine Lustgefühle mehr in Lichtverbindungen als in Lichtintensität, um auf diese Weise gleichzeitig einen Schutz des Individuums zu bilden gegen jene verderblichen, beinahe selbstmörderischen Folgen der ersten Begeisterung des Lichtsinnes des Auges.

Ueber den Farbensinn der Tiere

Wir wissen heute, dass die Farbe eines Tieres nicht die Folge des blinden Zufalls ist. Sie tritt vielmehr



4. Manet, Der Absinthtrinker
(Aus: Meier-Graefe, Impressionisten. München, R. Piper & Co.)

als etwas von seinen ihm vorangegangenen Entwicklungsreihen energisch Angestrebtes auf. Was Generationen hindurch angestrebt wurde, gleichviel aus welchen Gründen, erscheint später, sobald es ein angeerbtes Wertmass repräsentiert, naturgemäss als das Wünschenswerte überhaupt. Die Farben, die ein tierisches Wesen auf diesem Wege erlangte, müssen von ihm auch als die erwünschten empfunden werden, müssen ihm mehr gelten wie diejenigen von Geschöpfen fremder Arten. Die Eigenfarbe einer Art drückt daher ihren Farbengeschmack im allgemeinen aus.

Die interessantesten Aufschlüsse über diese Frage haben wir Wallace, Darwin und nicht zuletzt Grant Allen zu verdanken. Die Eigenfarbe eines Tieres wird hauptsächlich bestimmt durch die Farbe seiner natürlichen Umgebung (man nennt sie dann Schutzfarbe), durch die Farbe seiner Nahrung und durch geschlechtliche Auslese (sogenannte Lockfarbe). Setzen wir die verschiedenen Farben zunächst als in der Pflanzenwelt gegeben voraus: die Insekten und Vögel, die sich von ihnen ernährten, mussten bald zur Vermehrung der durch sie bevorzugten und so viel zahlreicher fortgepflanzten Arten beitragen. Inzwischen wurden die vernachlässigten oder in ihrer Fortpflanzung auf sich selbst angewiesenen Arten mehr und mehr von jenen verdrängt. Allmählich mussten sich die Farben des ganzen Landschaftsbildes umgestalten und zum Ausdrucke des Farbengeschmackes von Tieren werden, die sie besuchten. Dass solch eine bestimmte Vorliebe für einzelne Farben unter vielen Tierarten besteht, ist vielfach beobachtet worden und zwar nicht nur bei den von Pflanzen lebenden. Die Fische und Krustazeen sind durch rote Lappen und glitzernde Gegenstände

anzulocken; die Bienen suchen mit Vorliebe ihre bestimmte Farbe auf: es wurde ihnen Honig auf verschiedenfarbigen Näpfchen hingestellt und dabei gefunden, dass jede immer wieder ihre Farbe aufsuchte, auch wenn man die Näpfchen umstellte. Frösche, unter eine zur Hälfte rote, zur Hälfte grüne Glasglocke gebracht, zogen sich regelmässig zur grünen Seite hin. Sobald die Landschaft andere Farbenzusammenstellungen aufzuweisen begann, veränderte sich anderseits auch der Farbensinn der in ihr lebenden Tiere und ihre Eigenfarbe, teils aus Gründen des natürlichen Schutzes, teils aus Vorliebe für die Farbe der Nahrung. Daher kommt es, dass Tiere, die in Landstrichen leben, deren Farben anregend auf ihren Farbensinn wirken, selbst in den schönsten Farben prangen, z. B. die Papageien. In Neuseeland hingegen, das sich durch eine düstere Vegetation auszeichnet, trifft man „einen anormalen Papagei, der in Erdspalten und unter Felsen und Baumwurzeln lebt und nur nach Dunkelwerden hervorkommt; seine Farben nennt der Beobachter dunkelgelblich-grün. Hier kann man fast mit Sicherheit sagen, dass das ursprüngliche Grün fahl und dunkel wurde infolge der abgeänderten Lebensweise des Vogels, die den Wirkungen der geschlechtlichen Auslese hinderlich war.“ Die Farbe der Umgebung (Schutzfarbe) ist in der Regel die Farbe der Nahrung; diese wieder wird eine bevorzugte Farbe und somit gleichzeitig geschlechtliche Lockfarbe sein; so erklärt sich der Zusammenhang, den Grant Allen überall zwischen schönfarbiger Nahrung und hübscher Färbung findet.

Wurde bereits beim ersten Auftauchen des Lichtsinnes sein eminenter Einfluss auf die Bewegung der tierischen Organismen hervorgehoben, so gehen wir

auch nicht fehl, den intensivsten Farbensinn dort zu suchen, wo die freieste Bewegung herrscht: also bei den fliegenden Tieren. Dazu gehören mit wenigen Ausnahmen Insekten, fliegende Fische und Vögel. Tatsächlich gibt es nirgend eine grössere Mannigfaltigkeit und Leuchtkraft der Farben als innerhalb dieser Arten. Während aber bei den niederen Tiergruppen sich nur Vermutungen aufstellen lassen, ist hier überall die Eigenfarbe unzweifelhaft durch geschlechtliche Auslese entstanden, mithin als Massstab ihres eigenen Geschmackes anzusehen. Darwin weist dieses besonders überzeugend dort nach, wo eine Verschiedenheit der Färbung zwischen Männchen und Weibchen besteht. Bei den Lepidoptera z. B. sind die Männchen zahlreicher als die Weibchen. Deshalb geschieht bei ihnen die geschlechtliche Auslese durch die Weibchen, die unter mehreren Männchen zu wählen haben; auf diese Weise pflanzen sich nur die am schönsten gefärbten Männchen fort, während die anderen aussterben müssen, so dass die Männchen der Lepidoptera, wo überhaupt geschlechtliche Verschiedenheiten der Farben bestehen, immer schöner gefärbt sind als die Weibchen. Ebenso verhält es sich bei den Fischen und Vögeln. Ueberall zeigt sich die Zuneigung zu den Farben der eigenen Art sowie ein zielbewusster Geschmack in der Bevorzugung der schönsten bei der geschlechtlichen Auswahl.

Die erste Empfindung des auftauchenden Gesichtssinnes war eine ununterbrochene Helligkeit, ein farbloser oder einfarbiger Glanz. Stärkerer Glanz erweckte stärkere Eindrücke, grössere Beweglichkeit und erhöhte Lustgefühle. Als im vorgerückten Entwick-

lungsstadium die Retinanerven ihre Funktionen zu teilen oder als sie auf verschiedene Lichtschwingungsarten verschieden zu reagieren begannen, gelangten auch die einzelnen Farben zur Wahrnehmung. Je mehr Farben ein Lebewesen zu unterscheiden vermochte, desto höher entwickelt war sein Auge. Mit der zunehmenden Fähigkeit, eine Reihe von Farben nicht nur nacheinander, sondern gleichzeitig zum Bewusstsein zu bringen, entstand im Lichtsinn die Gewohnheit, mehrere Farben zu einem Gesamtton, zu einer Farbenharmonie zu verbinden.

Es lassen sich somit in der Entwicklung des Lichtsinnes drei wesentliche Stadien unterscheiden: das Stadium des Glänzenden, des Farbigen und des farbig Verbundenen.

Wenn nun von der Eigenfarbe der Lebewesen auf die Qualität ihres Farbensinnes zu schliessen ist, so haben wir die glänzendsten Farben in den niederen Tierklassen zu suchen, die intensivsten Farben ohne Glanz auf den mittleren Stufen und endlich die feinere Abtönung der Farben bei den höchst entwickelten Tieren. Selbstverständlich sind strengere Abgrenzungen angesichts des Ineinandergreifens aller verschiedenen Tierklassen undurchführbar, doch bleiben, in grossen Zügen betrachtet, genug Merkmale bestehen, die zur Bestätigung dieser Annahme führen.

Schon auf den niedrigsten Tierstufen findet sich eine reichhaltige Farbenpracht mit vielem metallischem Glanz. Indessen sind die geistigen Fähigkeiten dieser Lebewesen zu gering, um selbständige Auslese voraussetzen zu lassen; viele davon sind örtlich beschränkt oder Hermaphroditen, so dass eine geschlechtliche Auswahl ohnehin wegfällt. Es scheint hier in bezug auf die Farben der „blinde Zufall“ zu herrschen. Der un-

bewusste Trieb der Materie ist noch nicht von der bewussten Auswahl seitens des Organismus beeinflusst worden. „In unserer vollständigen Unkenntnis über die meisten niederen Tiere können wir nur sagen, dass ihre hellen Farben von der chemischen Beschaffenheit oder der feineren Bauart ihrer Körpergewebe herrühren, und zwar unabhängig von irgend einem daraus entstehenden Vorteile.“ (Darwin.) Sei es nun, dass diese ursprünglich chemisch erreichte Beschaffenheit mit den Farbeneindrücken aus der Umgebung, also Eigenfarbe und Schutzfarbe, sich verbanden, um den ersten Ansatz zu einem eigenen Geschmack vorzubereiten: schon bei den Arthropoden wurde deutlich eine bestimmte Auswahl der Farben zur Fortpflanzung ihrer Art gefunden. Von hier ab ist eine selbständige Auswahl der Farben immer gewisser zu erkennen. Dabei zeigt sich eine ausgesprochene Vorliebe für den metallischen Glanz der Farben, die in den Unterstufen des Tierreichs mit den fliegenden Insekten ihren Höhepunkt erreicht. Je lebhafter die Farben eines Insektes sind, desto mehr schillern sie im metallischen Glanze. Wo die Geschlechter in der Färbung Abweichungen aufweisen, haben die Männchen in der Regel mehr Glanz als die Weibchen. Die selteneren Fälle, in denen es sich umgekehrt verhält, lassen auf eine Auswahl seitens der Männchen schliessen. Bei den Coleoptera kommen nur unbedeutende Abweichungen zwischen den Geschlechtern vor. Wieweit hier aber durch den Lichtsinn allein die Vorliebe für das Glänzende zum Ausdruck gelangt, geht daraus hervor, dass „blinde Käfer, welche selbstverständlich nicht die Schönheit des anderen Geschlechts bewundern können, niemals glänzende Farben darbieten, obgleich sie oft polierte Oberflächen haben.“ Unter allen Insekten sind

aber die Lepidoptera am schönsten und kein anderes Tier der Unterklassen übertrifft sie im Fliegen. Nirgend tritt, wie bei ihnen, das Bestreben, zu glänzen hervor; wo Verschiedenheiten unter den Geschlechtern bestehen, tragen die Männchen — da die Auswahl hier meist seitens der Weibchen erfolgt—in der Regel mehr Glanz. „Es ist unmöglich, den Glanz der Männchen einiger tropischer Spezies mit Worten zu schildern.“ (Darwin.) Bis zu welchem Raffinement sich hier schon der Farbensinn entfaltet hat, wie er hier bereits als etwas Luxuriöses, im spiessbürgerlichen Sinne Ueberflüssiges aufzutreten weiss, ersehen wir aus der zielbewussten Trennung von Schutzfarbe und Lockfarbe. Die Tagschmetterlinge, die im ruhenden Zustande ihre Flügel zusammenschlagen, unterscheiden sich dann wenig von der landschaftlichen Umgebung; die obere Flügeldecke hingegen, mit der sie im Fliegen das andere Geschlecht anlocken, setzt sich über den Selbsterhaltungstrieb hinweg und spottet in schwelgerischer Pracht aller Vorsicht. Die Nachtschmetterlinge hingegen, die in der Ruhe die Flügel herabzusenken pflegen, zeigen unten die buntesten Farben, während die obere Decke sich unscheinbar der grau-braunen Baumrinde anpasst.

Um emporzusteigen aus der höchsten Klasse der Unterstufen des Tierreichs in die niedrigste der Vertebrata: was dort lange angestrebt und schliesslich zielbewusst erreicht wurde, finden wir hier bereits als Voraussetzung, als Grundlage, von der jede weitere Entwicklung ausgeht, wieder. Bei den Fischen liegt über aller Farbenpracht ein Glanz, wie er so allgemein und intensiv in keiner anderen Klasse der Wirbeltiere, auch nicht bei den Insekten angetroffen wird, ein Glanz wie von Silber, Gold und Diamanten; alle

Farben scheinen davon übergossen, und was an sich nicht glänzt, wird durch die schuppige Umgebung in Glanz getaucht. Nur wenige Fischarten sind glanzlos und diese wenigen haben keine Schuppen; zwar bestehen auch innerhalb der schuppenlosen Arten mannigfaltige Färbungen, aber die am schönsten und am intensivsten gefärbten sind stets geschuppt und daher mit glänzendem Grunde versehen. Die schönsten Farben führen die fliegenden Fische. Da bei den Fischen in der Regel die zahlreicheren Männchen um die Weibchen kämpfen, die Auswahl der Farben also wie bei den Schmetterlingen seitens der Weibchen geschieht, so finden wir auch hier die Männchen in schöneren Farben prangen, sobald geschlechtliche Abweichungen vorkommen. Ja, die Männchen nehmen, was die Insekten nicht können, während der Laichzeit besonders intensiv glänzende Farben an, die sie später wieder verlieren. Was den Trieb nach Glanz bei den Fischen noch beachtenswerter macht, ist, dass er ihnen keinerlei Schutz zu gewähren und höchstens als Warnungszeichen zu dienen vermag.

Uebergehen wir die Reptilien und Amphibien, um zu derjenigen Klasse der Vertebrata zu gelangen, wo der Farbensinn dieser Entwicklungsreihe von neuem besonders stark hervortritt, zu den Vögeln. Hier begegnen wir einem gänzlich veränderten Bilde in der Farbenanordnung. Was sich gegenüber den Fischen noch gesteigert hat: die ausserordentliche Intensität der Farben und ihre krasse Zusammenstellung. Was hingegen in auffälliger Weise verschwindet: der metallische Glanz. Während der metallische Glanz bei den Fischen in der Regel als Grundlage aller Farben erscheint, tritt nun die blosse Farbe als Grundton auf, hie und da von dem metallischen Glanz unterbrochen.

Müssen die glanzlosen Fische als Ausnahmen gelten, da die meisten Arten völlig mit Glanz überzogen sind, so trifft das Gegenteil bei den Vögeln zu. Es gibt unter ihnen überhaupt nicht ganze Arten, die als gemeinsames Zeichen metallisch glänzende Farben tragen. Nur innerhalb der Arten fallen einzelne Spezies, bald mehr, bald weniger dadurch auf. Alsdann betrifft es meist nur die Schmuckfedern, und die Grundfarben bleiben matt. Nur selten tragen Vögel auf dem ganzen Körper glänzendes Gefieder. Es macht den Eindruck, als seien gerade die schönfarbigsten Exemplare glanzlos. Aber selbst der metallische Glanz erreicht nie die leuchtende Intensität wie bei den Fischen, abgesehen von einigen Kolibris, deren Schmuck allerdings bisweilen mit der Leuchtkraft der Fische wetteifern könnte. In der Regel ist bei ihnen die Grundfarbe ebenfalls glanzlos, verhältnismässig wenige weichen davon ab. Die farbenprächtigsten Papageien haben sogar selten glänzenden Schmuck; nur bei einigen Arten wie den Stumpfschwanzpapageien, vermischt sich glänzendes Grün mit mattem so stark, dass der Grundton beinahe glänzend wirkt. Bei den herrlich gefärbten Schreivögeln und Klettervögeln findet sich trotz all dieser Farbenpracht wenig Glanz. Dasselbe liesse sich von den Sitzfüsslern sagen, ausgenommen die Eisvögel, die viel Glanzschmuck, oft sogar Neigung zu glänzender Grundfarbe verraten. Die grossen Hühnerrassen sind im allgemeinen glanzlos: der Pfau, obgleich er mit so üppigem Glanzschmuck geputzt ist, hat auf den grossen Flügeln eine matte bräunliche Grundfarbe. Mit viel glänzendem Schmuck prunken indessen Tauben und Fasanen. Das Männchen des Königsfasanes sowie der Schwanzflügelpfau prangen in glänzenden Grundfarben, aber der herrlich gefärbte

Argusfasan verzichtet auf jeden Glanz. Schwimmvögel lieben ebenfalls oft glänzenden Schmuck; einige, wie die Pinguine, schillern auf dem ganzen Körper in einem wässerigen Glanz, der aber nicht metallisch zu nennen ist. Ueberhaupt pflegen die sehr grossen Vogelarten wie die Raubvögel, die Stelzvögel selten metallisch glänzenden Schmuck zu zeigen, abgesehen vom Smaragdhuhn, einigen Straussen etc. Aeusserst selten tragen Singvögel metallischen Glanz, auch nicht als Schmuck; die Ausnahmen davon gehören nicht zu den farbenprächtigsten Arten, wie wir sie z. B. in den Kardinälen und Gold-Amadinen bewundern, deren köstliche Farben jeden Glanz entbehren. Natürlich gibt es auch einige Spezies, die glänzende Grundfarben zeigen, z. B. unter den Staren, die dann aber gewöhnlich einfarbig sind. Im glänzendsten Schmucke endlich schillern die Paradiesvögel, selbst hier wiederum hat der farbenprächtigste von ihnen, der Papua-Paradiesvogel, gar keine glänzenden Federn.

Auf der niedrigsten Klasse der Wirbeltiere, den Fischen, hatte der Farbensinn als Grundlage ererbt, was in den Unterstufen angestrebt und erreicht wurde: die Vorliebe für das Glänzende. Bei den Vögeln bereits zeigte sich eine unverkennbare Tendenz, das Glänzende abzuwerfen, die Intensität der Farben jedoch beizubehalten oder sogar zu steigern. Um nun diesen beiden Stadien den letzten Höhepunkt der Entwicklung gegenüberzustellen, wenden wir uns zum Menschen. Was zunächst physiologisch auffällt: Während die Farben der Tiere an der Kleidung haften, als blosser Schmuck dienen und ihre Körperfarbe verdecken, dringt hier die Farbe hauptsächlich aus dem arteriellen Blut und verzichtet von Natur auf jeden bunten Ausputz. Die Vorliebe für die Schönheit des

Nackten wurde beim Menschen zum erstenmal völlig ausgedrückt, gleichzeitig die herrlichste Farbenmischung aus dem Innern des Körpers erwählt, um durch sie alle an der Oberfläche haftenden bunten Färbungen endgültig zu überwinden. Damit war der denkbar schönste Farbenton erreicht, „kaum eine Farbe ist schöner als das arterielle Blut,“ sagt Darwin, und es gibt sonst kein Lebewesen, das soviel Uebergangstöne und Abschattierungen aufzuweisen hat als Menschen mit heller Hautfarbe. Dem Wohlgefallen am arteriellen Blut musste jedoch der Geschmack am Abgetönten überhaupt vorausgehen: denn das Blut, das sich gleichmässig durch den ganzen Körper ergiesst, vermag wohl Schattierungen und Abstufungen, niemals aber voneinander abstehende farbige Streifen und Flecke zu bilden. In der Tat verraten die Säugetiere von vornherein den Vögeln gegenüber eine ausserordentliche Bescheidenheit an krassen Farbenzusammenstellungen. Die meisten von ihnen tragen einfarbiges oder leicht geschecktes Fell, dessen Grundfarbe selten grell ist. Sehr viele Arten, die in der Jugend gefleckt oder gestreift sind, werfen später diesen Schmuck ab. Man vermutet sogar, dass Katzen wie der Löwe, das Puma ursprünglich bunt gestreift waren, möglicherweise prangten ihre Vorfahren noch in den herrlichen Farben der Tiger. Als sicher erscheint es nach Darwin, dass „viele jetzt lebende Hirsche, die Nachkommen eines ursprünglich gefleckten Tieres und alle Spezies der Schweine und Tapire die Nachkommen von ursprünglich gestreiften Tieren sind,“ auch Pferde, Esel u. a. mochten früher mit Zebrastreifen einherlaufen. Ueberall erscheint hier die Tendenz, krasse Gegensätze abzumildern zugunsten eines Gesamttones. Den Uebergang vom Farbigen der Bekleidung zur Färbung des Nack-

ten finden wir bei den Affen: hier sind die nackten Hautfarben — Gesicht und Gesäss — oft unvergleichlich schöner gefärbt als das Fell. Bei einigen Arten, z. B. dem Mandrill, werden diese Farben so intensiv, als tauche hier die Buntheit des leuchtendsten Vogelgefieders noch einmal im Nackten auf; ihre Steigerung in aufgeregter Gemütsverfassung und während der Paarungszeit führt uns zu den Gewohnheiten der Fische zurück. Einer Erinnerung an diesen Geschmack für bunte Hautfarbe folgen viele wilde Völker, die ihr Gesicht bunt bemalen oder streifig aufritzen: so schwer wurde es der Natur, sich zur Schönheit der harmonisch abgetönten Körperfarbe des Menschen aufzuraffen, dass sie selbst vor Verstümmelungen nicht zurückschreckte, um sich alten Erinnerungen, aus dem Tierreich angeerbten Geschmacksrichtungen hinzugeben.

Das letzte Stadium des Farbensinnes

Die Färbung der kaukasischen Rasse dürfen wir als die schönste Mischung betrachten, die irgend ein lebendes Wesen aufzuweisen hat. Ihre Helligkeit ermöglicht es, dass sich ziemlich alle Farben der Natur in feinster Abtönung darin verbinden. Jeder Maler kennt das Unzureichende der ganzen Farbenskala, um einen menschlichen Akt vollkommen nachzumalen. Mit dieser leichten Empfänglichkeit für alle sichtbaren Lichtschwingungen in ihrem feinsten Zusammenklingen verbindet sich naturgemäss eine äusserst zarte Reaktion auf alle Reflextöne der Umgebung, so dass nichts so leicht und schön sich in die Farbenharmonie einer Beleuchtung einfügt als der nackte Körper des Menschen.

Nie konnte ein Dichter etwas köstlicheres erdichten als die Farben des Menschen. Der warme Grundton alles Glückes lächelt aus einem gesunden Menschenantlitz. Das Erröten der Freude, der Liebe, wie bewegt es das eigene Herz, wie schnell überträgt es sich durch das Auge von einem zum andern gleich einer Welle schwingender Lichtreigen, die nirgend auftauchen, ohne sich allem mitzuteilen. „Freude! Wie jedes Glied, gerührt vom Sang und Spiel, bewegte, regte sich, ich ganz in Melodie verschwamm!“ Kaum gibt es eine menschliche Regung, eine seelische Bewegung, zu der nicht die Farbe in unendlicher Nüancierung den Grundton bildete. Das Erschrecken, die Furcht, Angst, Sorge — bevor noch ein Laut über die Lippen kommt, zeigt es die Verfärbung, das Erblassen, an.

Was uns am himmlischen Lichte so bezaubernd und tröstend erscheint, ist nicht seine Helligkeit allein, es ist auch nicht seine Wärme. Die unendlich feinen und weichen Abschattierungen vielmehr bieten unseren Augen die Quelle alles Entzückens. Man braucht nur einen Streifen Mondschein im Wasser spielen zu sehen, um das zu erkennen; ein Streifen irdischen Lichts, etwa einer Laterne, das sich daneben im Wasser spiegelt, mag wohl den Mondreflex an Helligkeit übertreffen: aber wie armselig, wie trocken, wie monoton, ja vulgär sticht er trotzdem von jenem himmlischen Scheine ab, lediglich, weil es hier in allen Nüancen, so fein, dass sie sich nur fühlen lassen, von der leisesten Ahnung des Lichts bis zum stärksten Glitzern im Wasser spielt, während dort unvermittelter Glanz durch schroffe, harte Randung und Gegensätze zu blenden und zu bestechen sucht. Oder wenn die leuchtende Sonne in die Wogen des Meeres taucht! Was zwingt

uns, immer wieder hineinzuschauen in dieses wundersame Spiel von Licht und Schatten, was bannt unsere Seele wie ein Zauber, stundenlang mit den Augen an diesem zartesten Schimmern zu hängen. Die Kraft des Glanzes keinesfalls — im Gegenteil: wir wenden uns geblendet, unangenehm berührt von den zu hellen Lichtpunkten ab, um mehr oder weniger unbewusst die Wonne jener unendlich feinen Nüancierungen und Uebergänge des Lichts aufzusaugen, die nur das himmlische Licht, aus seiner stolzen Höhe herab alles gleichmässig überstrahlend, zu gewähren vermag. Denselben Genuss empfinden wir, sobald ein leichter Nebelflor alle Farbentöne der Natur verbindet zu dem innigsten Zusammenklingen, zu einer Fülle neuer Verbindungen und Abstufungen. Wie eine stille Sehnsucht nach neuen Lichtreizen, nach neuen Farbenmischungen geht es dann vom Himmel herab bis zum Tau der Erde, von dem bunten Lichte der Nähe bis zum matten Verschwinden der Ferne. Diese Sehnsucht gebar alle die grossen Werke des Lichts von Turner bis Monet. In dieser Erkenntnis auch schrieb Zola seinen leidenschaftlichen Panegyricus auf Manet, wo es unter anderem heisst: „Was mich ... frappiert, ist eine zarte Richtigkeit in den Beziehungen der Töne untereinander ... Früchte sind auf eine Tafel gesetzt und heben sich von einem grauen Hintergrunde ab. Es gibt unter den Früchten, je nachdem sie mehr oder minder nahe sind, Farbenwerte, die eine ganze Tonleiter bilden .... Ein Kopf gegen eine Mauer ist nur noch ein mehr oder minder weisser Fleck auf einem mehr oder minder grauen Hintergrunde; und das Kleid, an das Gesicht herangesetzt, z. B. ein mehr oder minder blauer Fleck neben dem mehr oder minder weissen Flecke. Daher eine grosse

Einfachheit, fast gar keine Details, eine Gesamtheit von richtigen und zarten Flecken, die in einigen Schritten Entfernung dem Bilde ein ergreifendes Relief geben". Und anlässlich der Olympia: „Du brauchtest ein nacktes Wesen, und darum nahmst du Olympia als erste, beste. Du brauchtest helle und leuchtende Flecke, darum brachtest du ein Bukett an. Du brauchtest schwarze Flecke. Deshalb setztest du eine Negerin in die Ecke und eine Katze. Was will das alles sagen! Du weisst es nicht, ich auch nicht! Aber das weiss ich, ich, dass du mit bewundernswertem Erfolge ein echtes Malerwerk, das Werk eines grossen Malers, vollbracht hast; ich will damit sagen, dass es dir gelungen ist, energisch und in einer dir angehörigen Sprache die Wahrheiten des Lichts und des Schattens, die Wirklichkeit der Dinge und der Menschen zu übersetzen."

Nicht dass es uns an Freudigkeit fehlte für glänzende und bunte Farben: sind es uns doch sinnliche Erinnerungen an frühere Zustände, an die Herrlichkeit vergangener Zeiten — aber sie müssen aus einer bestimmten, abgestimmten Tonart fliessen, einer Tonart, wie sie das in uns Gewordene bezeichnet, denn, wie Zola an einer andern Stelle sagt: „in uns lebt die Schönheit, nicht ausser uns." Auch die unzähligen seelischen Erinnerungen aus unserer Kindheit lieben wir; wir unterliegen ihnen aber nicht, gehen nicht mehr in ihnen auf: sie haben für uns nur Wert in bezug auf ihr Gesamtresumé, d. h. auf das Ganze aus ihnen in uns Gewordene. Dieses stimmt jederzeit die Tonart an, aus der jene hie und da wie aus einem tiefen Schleier hervorlächeln.

Wir wollen von der Farbenschönheit der Vergangenheit nichts opfern, nichts veruntreuen. Nicht

wollen wir irgendwelche Farben aus unserer Skala als hässlich oder veraltet ausscheiden. Alles das wollen wir beibehalten und erweitern. Nur auf den Grundton kommt es uns an, aus dem alle diese Farbenerinnerungen zu uns herübertönen. Er bildet die Summe aller Strebungen vergangener Zeiten, das Heiligtum, das wir aus unendlichen Lichtreizen von aussen in uns selbst, im Tempel unserer Seele erbauten, er muss daher gewahrt bleiben wie unser eigenstes Selbst.

Veraltet ist nur, was allein an den Dingen haftet, womit uns die Dinge in ihr Schlepptau nehmen. Der Stolz einer Blondine sind blaue Augen. Weshalb sollte sie der Künstler nicht grün malen, wenn sie ihm so besser mit den übrigen Farben zusammenpassen, wenn er sie in diesem Zusammenhange so empfindet; er hat tief in die Feinheiten des Farbengeheimnisses dringen müssen, um das Blaue grün zu sehen. Sollte er etwa die letzte Errungenschaft seines Farbensinnes einer Marotte der Blondine opfern, die durchaus blaue Augen haben will? Wenn ein Künstler die untergehende Sonne dunkelgelb empfindet, weshalb nicht? Weil Hinz und Kunz, die alle Jahr einmal ihre Nase zum Fenster herausstecken, sie rot versinken sahen? Das hiesse doch wohl das Ende mit dem Anfang vertauschen! und wissen wir, ob dem lieben Vieh die Sonne nicht lila scheint?

All diese Skrupel haben wir beiseite geworfen. Wir haben gelbes Gras und blaue Bäume wachsen sehen. Unser Gewissen schlummert nicht mehr im blauen See oder im grünen Rasen, es wacht in uns, im Einzelnen, selbst. Seine eigene Färbung, die Farbe seiner seelischen Eigenart, über alle Dinge auszuschütten, sie mit den feinsten Nüancen in die unbedeutendsten Gegenstände hineinspielen zu lassen: das ist der Weg,

den der Künstler einschlägt, um über die Dinge hinweg zu seinem Selbst zu gelangen.

Der Mensch durchläuft alle Stadien des Farbensinnes

Wie der Lichtsinn im Tierreich sich entwickelte vom Glänzenden zum Farbigen, vom Farbigen zum Abgetönten, ebenso müssen die grossen Völkerschaften alle diese Stadien von neuem in sinnlichen Erinnerungen durchleben, bevor sie eine hohe Kulturstufe erreichen. Auch der einzelne kultivierte Mensch hatte an sich selbst diese Veränderungen zu erfahren, bevor sein Farbensinn ihn zum ästhetischen Genuss befähigte. Die Kinder haben mit wilden Völkern die auffallende Lust am Feuer gemeinsam. Man denke an die Tänze der Wilden beim Fackellicht, an die Freude der Kinder beim Feuerwerk. Kinder spielen am liebsten mit glänzenden Gegenständen, die Vorliebe der Wilden für Glanz äussert sich in ihrem überladenen Schmuck. Auch bei geistig Zurückgebliebenen oder Blödsinnigen herrscht der Geschmack am Glänzenden auffallend vor. „Der Schwachsinnige oder Paralytiker sammelt bunten Flitterkram, glänzende Steinchen etc., weil er sie für Gold und Edelstein hält“ (Krafft-Ebing). Feuerbach erzählt von seinem Besuch bei Kaspar Hauser: „Am ersten machte er sich mit der glänzenden Uniform des Obristen zu schaffen; den von Gold strahlenden Helm konnte er nicht satt werden zu bewundern; dann zogen die Frauenzimmer mit ihren bunten Kleidern seine Aufmerksamkeit auf sich; ich, in meinem bescheidenen schwarzen Frack, wurde anfangs kaum eines Blickes gewürdigt.“ Gemeinsam haben die unkultivierten



5.

van Gogh, Garten Daubignys in Auvers

(Aus: Meier-Graefe, Impressionisten. München, R. Piper & Co.)

Völker mit Kindern in zweiter Reihe die Freude an bunten, krassen Farben; das Rote und Gelbe scheint, weil es die Retinanerven am meisten reizt, in diesem Entwicklungsstadium besonders beliebt zu sein. „Zentral-Afrika ist käuflich für rotes Kattun“ (Grant Allen). Das Kind lernt Rot und Gelb, natürlich auch Weiss und Schwarz als Qualitäten früher unterscheiden als z. B. Grün und Blau, das mit Grau verwechselt wird (vergl. Preyer: Die Sinne der Neugeborenen). Aus der Retinaanlage dürften sich diese Beobachtungen allein nicht erklären lassen. Auf der Retina scheint nur ein kleines Empfindungsfeld für Rot zu sein. Briesewitz hat an zahlreichen Versuchen nachgewiesen, dass ein roter Gegenstand, dem Auge langsam von der Seite her genähert, zuerst in anderen Farben erscheint, nur in mehr gerader Gesichtslinie wurde das Rot als solches erkannt. Luber, Schirmer u. a. beobachteten, dass sich bei jeder Atrophie des optischen Nerven sogleich die Rot-Grünblindheit einstellt, während Blau und Gelb noch lange perzipiert werden. Aus dem kleinen Empfindungsfeld für Rot, sowie dem schnellen Versagen dieser Farbenwahrnehmung bei Atrophie könnte man auf ihr späteres Auftauchen im Gesichtssinn als z. B. Gelb und Blau schliessen, so dass die stärkere Reizung der Nerven durch Rot als Ausdruck der Lustgefühle am Neuen, zuletzt Erworbenen zu gelten hätte. Indessen lassen sich ästhetische Wertmasse niemals aus physiologischen Gründen herleiten, im Gegenteil: wie wir bereits aus der Entwicklung durch geschlechtliche Auslese mittelst des Farbensinnes ersahen, liegt im ästhetischen Empfinden ein Hauptmoment, durch das überhaupt physiologische Veränderungen herbeigeführt werden. Berücksichtigen wir nun, dass der jeweilige Geschmack eines Sinnes

das Resumé aller unbewussten Erinnerungen früherer Entwicklungsformen darstellt, so lässt sich die ausgesprochene Vorliebe der Kinder und Urmenschen für Rot, Orange und Gelb auf Lebensumstände zurückführen, wo jene Farben für das Individuum von besonderer Bedeutung waren. „Als Hauptgrund aller dieser Erscheinungen,“ schreibt Grant Allen, „haben wir aber die ... Tendenz zur Vererbung beim menschlichen Auge anzusehen, die sich von unsern früheren fruchtessenden Vorfahren herleitet. Rot, Orange und Gelb sind die gewöhnlichen Farben, durch die sich Früchte von den umgebenden Massen grünen Laubwerks unterscheiden ... Ich meine nicht, dass diese Farben in geistiger Verbindung mit dem Nahrungserwerb stehen müssen ... Ich meine aber, dass die wachsende Fähigkeit der in dieser Richtung geübten Nerven-Organe, sowie die Anzahl der auf diese Weise zum Abfluss der Nervenenergie geschaffenen Kanäle zusammenwirken, um ein direktes und unmittelbar zur Empfindung gelangendes Lustgefühl zu erzeugen. Dieses Lustgefühl wird aus dem blossen Akt der Wahrnehmung des Rot entspringen, nicht aus der mittelbaren Erkennung des Rot als das Symbol der Nahrung.“

Wie die Kinder und wohl auch die Urmenschen alle Dinge erkennen, so sehen sie auch die Farben: nämlich neben einander. Mögen diese Farben zusammen noch so schreiend wirken, sie empfinden nur die Leuchtkraft der einzelnen Farben nach einander und werden daher wenig durch ihre Verbindung bekümmert; sie lieben jede Farbe einzeln, ihrer selbst wegen, und je grösser ihre Quantität ist, desto mehr empfinden sie ihre Qualität. Der gereifte Kulturmensch hingegen sieht die Farben im Zusammenhange, gleichwie er andere Dinge im Zusammenhange zu begreifen gelernt hat.

Jeder Zusammenhang ergibt unzählige Uebergänge und Mischungen, die wiederum alle einen Gesamtton bilden müssen, falls dieser Zusammenhang eben gewahrt bleiben soll. Jede Farbe, die nicht in den Gesamtton passt, fällt auch aus dem Zusammenhang mit den übrigen Farben und stört das Auge des Kulturmenschen. Daher ist für ihn der Tonwert die Grundlage aller in diesen hineinklingenden Farben. Auch das unkultivierte Auge will im instinktiven Variierungstriebe möglichst viele Farben überhaupt sehen; was beim kultivierten Auge hinzukommt, ist das Bedürfnis, diese möglichst vielen Farben in einem bestimmten Tonverhältnis zueinander zu finden. Alles zuletzt Erworbene hat für die betreffende Lebensstufe den anziehenden Reiz der Neuheit: die Lustgefühle des kultivierten Auges werden deshalb hauptsächlich durch die Richtigkeit und Feinheit des Tonverhältnisses hervorgerufen, mag gleich die Intensität der Farben darunter leiden. Beides lässt sich natürlich bis zu einem gewissen Grade verbinden. Nur das Ausschlaggebende soll hier ausgedrückt werden. Dieses wurde im Laufe der Entwicklung eben der Tonwert. Die schönsten Farben werden dies erst durch ihre passende Verbindung; sie verlieren allen Reiz durch eine störende Zusammenstellung. Ohne den gemeinsamen Tonwert sind alle Farben für die Zukunft bedeutungslos; mit ihm wird jede einzelne ein neues Moment der Entwickelung und Individualisierung.

Die Körperfarbe der kaukasischen Rasse ist deshalb vor allen andern schön zu nennen: ihre Helligkeit begünstigt das Durchschimmern des arteriellen Blutes und ermöglicht die Verbindung vieler Farben zu einem harmonischen Gesamtton. Weiss ist ja theoretisch die Vermischung aller Farben: je heller ein Kör-

per ist, desto mehr Farben können in ihn hineinspielen. Die Färbung des Kaukasiers verfolgt daher nicht mehr wie die dunkleren Rassen die Tendenz, eine bestimmte Farbe besonders zu kultivieren, sie zeigt vielmehr das Bestreben, möglichst allen Farben zur feinsten Vermischung zu verhelfen.

Verfolgen wir die intensive Farbenglut jener Landschaft, in der die dunkelfarbigen Erbauer der Obelisken und Pyramiden wandelten, über die mildere Farbenpracht des mittelländischen Meeres, über Athen und Rom hinaus, wo sich bereits das Erröten der Freude im dunklen Antlitz, das Blau des Himmels in den Augen spiegeln konnte, bis zu dem träumerischen Nebelschimmer des Nordens: nur unter seiner grösseren Sonnenferne, in seinen milderen, feineren Farbenabstufungen konnten wir so werden, wie wir sind. Unabweisbare Tatsachen, durch die ein Labyrinth von Fragen führt, gegenseitige Einflüsse, ohne bestimmbare Ursächlichkeit aneinander gefügt. Ohne den Zug nach dem Norden, ohne die mildere Mischung der Sonnenstrahlen hätten wir nicht die helle Körperfarbe erlangt, ohne diese nicht den Sinn für die feiner nüancierten Tonwerte entwickelt. Auch die südländischen Völker hatten ihre hohe Kultur, aber wie verschieden von der unserigen! Erinnert nicht ihr Wille zur Dynastie, zur Sklaverei, zu sozialen Gegensätzen überhaupt an die starken Gegensätze ihrer Farbenpracht? Im Norden schuf das Christentum schneller soziale Verbindungen und Uebergänge, Ausgleichungen aller Art, und auf jedem Gebiete, wie im Wetteifer mit der harmonischen Farbenabtönung der nordischen Natur, der Körperfarbe ihrer Bewohner. John Ruskin hat in seinen Vorlesungen bereits auf die Verschiedenheit der Lichtempfindung zwischen orientalischen und euro-

päischen Völkern hingewiesen. Die Kunst der Assyrer und Aegypter stellt die Gegenstände so nebeneinander, dass sie sich lediglich durch Farbengegensätze von einander trennten ohne Rücksicht auf ihren Tonwert; erst bei den Griechen hoben sich die Figuren quantitativ vom dunkleren oder helleren Hintergrunde ab, erst in ihren Darstellungen wurde der Tonwert leitend.

Mit grossem Scharfsinn hat Thomas Buckle vor einem halben Jahrhundert in seinem Werke „Civilisation of England" den Zug der Kultur aus dem Süden nach Nordwest verfolgt, seine Notwendigkeit durch rein wirtschaftliche und psychologische Gründe zu begründen versucht. Der grosse Geschichtsphilosoph dachte allerdings nicht daran, den Farbensinn mit seinen Ausführungen zu verknüpfen. Und doch ist er älter als alle menschliche Kultur; doch gab es Zeiten, so lang, dass dagegen unsere Zivilisation wie ein kleines Inselchen im Weltmeer erscheint, wo vor allem er das Leben schützte — durch seine Assimilierung an die Umgebung — und die Arten fortentwickelte: — durch geschlechtliche Auslese. Noch nie indessen hat es bisher eine Zeit gegeben, wo er müde wurde, neue Wege zu wandeln, neue Regungen und Empfindungen des Vorstellungs- und Seelenlebens zu begleiten, sich neueren komplizierteren Bedürfnissen des Lebens anzupassen. Ueberall mischte er sich farbig hinein; wo er verblasste, begann die Nacht, Tod und Verzweiflung.

Sehnsucht nach Farbe

Wohlgefallen und Abneigung, Lust- und Unlustgefühle sind, soweit nicht individuelle Erfahrungen sie

beeinflussen, das Resultat einer Summe von Sinneseindrücken, die den einzelnen Lebewesen einer vorangegangenen Entwicklungsreihe in ihren verschiedenen Stadien entweder schädlich oder förderlich waren. Alle diese von aussen eindringenden Reizungen setzen sich vermittels einer auf sie reagierenden Nervensubstanz in innere Triebe um, die bald warnend, bald anregend auf die Aktionen der Individuen wirken und, von Stufe zu Stufe als sinnliche Erinnerungen vererbt, den bestimmten Sinnesgeschmack eines Entwicklungsstadiums enthalten.

DerFarbensinn, der anfangs ebenfalls auf blosse Nützlichkeitsgründe gerichtet sein mochte, verschmähte es bald, sich mit den Anforderungen, die der augenblickliche Zweck: Anpassung an die Umgebung und Bevorzugung der Nahrungsfarbe an ihn stellte, zu begnügen. Er wurde schnell zum Ausdruck eines Ueberschusses an Lebenskräften bei den einzelnen Individuen. Die Lockfarbe zielte an Pracht über die Farbe der Nahrung hinaus, und das Auge widmete sich mehr und mehr der Zukunft des Geschlechtes. Schon die Schmetterlinge machten einen äusserst geschickten Versuch, Schutzfarbe und Lockfarbe von einander zu trennen. Die Fische zeigten sich besonders unvorsichtig gegenüber der Anwendung von Schutzfarbe. Bei ihnen wird die Farbe zum unmittelbarsten Anzeichen von Kraft und Schwäche, Lust- und Unlustgefühlen. Sie zeigen während der Laichzeit der Richtung ihres Geschmackes entsprechend eine erhöhte Leuchtkraft. „Warrington nennt den männlichen Stichling alsdann über alle Begriffe schön. Der Rücken und die Augen des Weibchens sind einfach braun, der Bauch weiss, während anderseits die Augen des Männchens von einem köstlichen Grün sind, dessen metallischer Glanz den grünen

Federn einiger Kolibris gleichkommt. Der Hals und Bauch sind glänzend karmoisinrot, der Rücken graugrünlich, und der ganze Fisch erscheint, als wäre er durchsichtig und als leuchte er von einem inneren Feuer.“ Nach der Laichzeit verändern sich alle diese Farben; Hals und Bauch werden blasser rot, der Rücken grüner, und die glühenden Farben erlöschen. Auch von den Kämpfen, die bei den Fischen der Wahl durch ein Weibchen vorangehen, lesen wir bei Darwin: „Ist ein Fisch besiegt, so verlässt ihn seine tapfere Haltung, seine lebhaften Farben verblassen, und er verbirgt seine Entehrung unter seinen friedlichen Genossen.“ Die ornamentalen Anhänge, die sich bei vielen Tierarten zeigen, und die einen Ueberschuss der Ernährung über ihre Verausgabung zur Ursache haben, fand Grant Allen besonders bei denselben schönen Wesen vor, die sich durch ihre Farbenpracht auszeichnen. Die Farbe der Säugetiere ist wieder mehr der Umgebung angepasst, erst bei den Affen tritt eine Trennung zwischen Schutzfarbe und Lockfarbe auf.

Je mehr der Farbengeschmack einer Art auf zukünftige Möglichkeiten gerichtet ist, um so mehr beherrscht er die niederen Sinne, um so mehr vermag er diese hinter das Licht zu führen. Darwin teilt einen komisch-interessanten Fall mit, der krasser als viele Beispiele wirkt. Ein Zebra weigerte sich wiederholt, einen Esel anzunehmen; als man ihn jedoch anstrich, dass er äusserlich ganz und gar einem Zebra glich, nahm ihn Frau Zebra sogleich und willig an, obwohl er innerlich derselbe Esel wie ehedem geblieben war. Wenn sich der Farbensinn eines Individuums auffallend von dem seiner Art abhebt, besteht für ihn die Gefahr, die notwendigen Erinnerungen, die ihn an die Lebenszustände seiner Entwicklungsreihe binden, zu vergessen. Es

erfolgt dann leicht eine Bevorzugung eines einseitig herausgerissenen Eindruckes zu ungunsten der übrigen zur Entwicklung der Art gehörigen Farbenwirkungen. Solche Erscheinungen werden wir später oft im Zusammenhang mit anderen Degenerationsanzeichen finden.

Um dem Auge die richtige Verteilung der Farben zuzuführen und neue Möglichkeiten in diesem Sinne anzubahnen, muss das Tier sich dem Zufall, wie er sich ihm in der Natur bietet, anheimgeben. Nur der Mensch hat Gelegenheit, seinen Lichtsinn stets an anderen zu vertiefen und zu erweitern. Ich meine, dass ihm in der Kunst, der Malerei, alle grundlegenden Möglichkeiten hierzu geboten werden. Die Malerei nimmt die Licht- und Farbenwerte aller denkbaren Entwicklungsstadien auf und sucht sie in ein bestimmtes Tonverhältnis zu einander zu bringen. Die Art dieses Tonverhältnisses stellt die Sehnsucht des Menschen nach Licht dar; alle Sehnsucht vergangener Zeiten, aller Glanz und alle Farben spielen in sie verklingend hinein, so jedoch, dass die Errungenschaft des Menschen das Ganze beherrscht: nämlich die Tonleiter, die von einem Farbenwerte zum anderen führt. Und ich meine, dass ferner durch die Art dieser Verbindungen neue Entwicklungen, wie sie die Persönlichkeit des Künstlers repräsentiert, zum Ausdrucke gelangen. Ein gutes Bild bedeutet in Bezug auf die sinnlichen Erinnerungen des Auges stets die Verwirklichung einer neuen Sehnsucht nach Licht und Farbe.

Das Licht im Seelenleben

Lichtsinn und Vorstellungen

Setzt man einen Gegenstand dem Sonnenlichte aus, so erscheint er in derjenigen Farbe, die von ihm am vollkommensten gebrochen und zurückgeworfen wird. Alle übrigen Lichtstrahlen saugt er restlos auf. Bringt man ihn nach einiger Zeit in einen dunklen Raum, so haben sich die von ihm aufgesogenen Strahlen schnell verwandelt und gehen nun als Wärme wieder vom Gegenstande aus. Dieses vollzieht sich nach dem Gesetz von der Erhaltung der Kraft: eine Kraft vermag sich qualitativ zu verändern, aber nicht quantitativ, sie kann als andere Erscheinung auftreten, aber niemals aufhören, in gleicher Stärke fortzuwirken.

Der kleine Schwingungskreis von Lichtstrahlen, den das menschliche Auge nicht zurückwirft, sondern in sich aufsaugt, ist hier ebenfalls grossen Veränderungen unterworfen, über deren Natur sich stofflich nichts mehr begreifen lässt. Sie werden von den peripherischen Nerven empfangen und dem Zentralnervensystem zugeführt. Auf diesem Wege haben sie sich in Vorstellungen verwandelt und gelangen als Reproduktionen davon wieder auf die Retina des Auges zurück. Die Vorstellung, die wir von einem Gegenstande erhalten, ist also kein unmittelbar auf die Retina projiziertes Spiegelbild. Es ist etwas von den zentralen Nerven

Umgearbeitetes und alsdann dem Auge Zurückgegebenes.

Aber obwohl die Lichtstrahlen Vorstellungen auslösen, lassen sie sich doch nicht als Vorbedingungen dazu betrachten. Im Gegenteil, die seelischen Kräfte treten nirgend so bestimmend, veranlassend auf, als im Grenzgebiete des Gesichtssinnes. Schon das rein Körperliche steht dem Lichte sehr selbständig gegenüber. Es nimmt von ihm nur auf, was seinen Eigenschaften entspricht: alles andere wirft es zurück. Wo es durch das Licht verändert erscheint, handelt es sich um eine Veränderung des Lichts durch den Körper wie bei der Wärme. Seine Natur war die Veranlassung, ohne sie hätte das Licht sich nicht in der betreffenden Weise verändern können. Es ergibt sich daraus ein Wechselverhältnis, in dem die Beschaffenheit des Körpers das Schicksal des Lichts bestimmt. Ebenso sind es auch die zentralen Nerven, durch die das Mass derjenigen Lichtschwingungen bedingt wird, die sich in seelische oder geistige Qualität umsetzen. Alle anderen mögen immerhin das Auge treffen, und dort vielleicht auch einige stoffliche Veränderungen eingehen: sie bleiben stets Materie, wenn die Anlage der zentralen Nerven sie nicht in die Seele überleitet, d. h. zu höheren Kräften umwandelt.

Die feinsten Schwingungen des Lichts bleiben, gleichwie die zu langen, dem blossen Auge unsichtbar; indessen besteht die Möglichkeit, sie auf photochemischem Wege sichtbar zu machen. Alles Licht aber, das in das zentrale Nervensystem gelangt, kann nur durch Zurückleitung in die betreffenden Retinagebiete des Auges, von denen es ausging, sichtbar werden. Sonst bleibt es eine abstrakte Vorstellung, eine Idee. Deshalb sollte auch der bildende Künstler nicht übersinn-

liche Begriffe oder Ideen darzustellen versuchen; jede Bemühung darum müsste gequält, trivial und vor allem nichtssagend wirken; er wird vielmehr sein individuelles Vorstellungsleben auf diejenigen Elemente zurückführen, aus denen es ursprünglich ihm zufloss; durch diesen Rückführungsprozess aber kann er an jedem sinnlichen Objekt seine individuelle Nervenfähigkeit, sein ganzes Vorstellungsleben, ja seine Weltanschauung analysieren.

Gesichtsvorstellungen sind allein demjenigen sichtbar, in dem sie zustande kommen: sie bilden vorgestelltes Objekt und vorstellendes Subjekt zugleich; beides trifft in ihnen unmittelbar zusammen, sodass es keinen Raum zwischen Subjekt und Objekt gibt. Zwischen etwas bereits Vorgestelltes und den Vorstellenden kann daher kein im Raum denkbares Hindernis mehr treten, wie das im rein sinnlichen Sehakt geschieht, sobald sich ein anderer Körper zwischen Auge und Objekt der Betrachtung schiebt. Das zur seelischen Anschauung Gelangte vermag durch nichts unterbrochen zu werden als durch den Willen. Der Wille des Vorstellenden identifiziert sich mit den Objekten ebenso wie sich die Retinanerven mit den Lichtstrahlen identifizieren im Augenblicke des Wahrnehmens. Sobald ein Sehnerv aufhört, sich mit seinem Lichtschwingungsmodus zu identifizieren, wird dieser nicht mehr von ihm empfunden, ebenso wie eine Vorstellung aufhört, wenn der Wille dazu erlahmt.

Alle Gesichtsvorstellungen bleiben also unsichtbar, soweit sie als Objekt in Frage kommen. Man kann vermittels des Augenspiegels das Bild der Aussenwelt im Auge eines anderen sich spiegeln sehen, die Vorstellungen jedoch, die in den zentralen Nerven davon ausgelöst werden, entziehen sich der Wahrnehmung

jedes zweiten, nur durch spekulative Uebertragungen ist über sie etwas zu erfahren. Der Künstler ist somit ausserstande, die Vorstellungen anderer darzustellen, auch der bestgelungenste Versuch kann nur seine eigenen Vorstellungen über diejenigen anderer ausdrücken. Bei jedem Kunstwerk haben wir es aus diesem Grunde mit dem individuellen Vorstellungsleben des Künstlers zu tun; das dringendste Verlangen nach Objektivität ist bestenfalls eine Selbsttäuschung, eine schwächliche Lüge, oder gar eine blosse *Camera obscura,* eine Maske ohne Seele.

Das Licht, das sich im Stofflichen zu atombewegender Wärme umwandelt, das dann auf den niederen Stufen der Lebewesen als eine den ganzen Organismus zugleich bewegende subjektive Empfindung erschien: es verwandelte sich auf den höchsten Stufen in Gedanken und Vorstellungen und zog so auch die menschliche Seele in seinen ewigen Kreislauf. Hier entsteht die Frage: Was wird aus diesem Licht der Seele? Erlöschen seine Strahlen gerade hier ganz plötzlich, unvermittelt? Oder durchziehen sie als Gedanken das Weltall mit der eminenten Geschwindigkeit feinster Schwingungen? Kreist, was ich heute denke, vielleicht morgen um fremde Welten, von höheren Wesen aufgenommen, erschaut, um dort wieder neue Wandlungen einzugehen? Ist es mehr als ein Traum, wenn unsere Augen emporschauen zum weiten Himmel, unsere Sehnsucht und unsere Hoffnung sich nach den Sternen richtet? Indessen fehlt uns der Sinn, das Licht über unsere zentralen Nerven hinaus zu verfolgen, schon im Auge jedes anderen erlischt es für uns.

Veränderungen des Retinabildes

Die Berührung des Kreislaufes der Elemente mit den Sinnen wurde nicht zufällig „Erinnerung" genannt. Es sollte damit von vornherein die seelische Qualität angedeutet sein, die, in der Anlage des zentralen Nervensystems vererbt, schliesslich den Verlauf jeder sinnlichen Berührung bestimmt. Diese seelischen Grundformen, nach denen sich alle sinnlichen Wahrnehmungen begreifen lassen, haben wir im Raum und in der Zeit.

Zunächst könnte es hier scheinen, als hätten sich zwei Rivalen zusammengefunden, um dem Menschen das Rätsel aufzugeben, wer wohl von beiden grösser und mächtiger sei. Die Zeit darf sich rühmen, ohne Raum denkbar zu sein. Der Raum aber erscheint dadurch reicher, dass in ihm selbst schon unter allen Umständen — in seinem Vor- und Hintereinander — ein Zeitbegriff enthalten ist. Auch gibt es in der Zeit kein Nebeneinander, dieses lässt sich nur im Raum vorstellen. Hauptsächlich zeigt sich aber die Herrschsucht des Raumes darin, dass er es meisterhaft versteht, alle Sinnesorgane des Menschen, den Zeitsinn einbegriffen, in seinen Dienst zu stellen, zu seiner Orientierung zu verwenden. „Alle diese Zerlegungen können aber die Tatsache nicht aufheben, dass alles, was wir wirklich erleben, räumlich-zeitlicher Art ist, und dass ein Wollen oder Fühlen, das nicht an Vorstellungen, mit ihnen also auch an Raumbeziehungen gebunden wäre, niemals vorkommt." (Wundt: Philosophie.)

Fassen wir Raum und Zeit als ursprünglich einen einzigen Unendlichkeitsbegriff der Seele: im Gesichtssinn ist uns zunächst eine Möglichkeit zu ihrer Offen-

barung im Endlichen gegeben. Es war deshalb von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwickelung des Menschen, nach welcher Richtung die Seele diese Möglichkeit ausnutzte; denn sie gedachte durchaus nicht die Schwingungen des Lichtes als das, was sie an sich sind, hinzunehmen oder auch nur das Bild, das sie im Auge von der Aussenwelt entwerfen, unverändert zu lassen.

Das erste Wunder, das die Seele beim Sehen schafft, besteht in der Umstellung des Retinabildes, da dieses den Gegenstand verkehrt spiegelt. Zwar wird der Tastsinn dabei einen kontrollierenden Einfluss ausüben, auch ist angenommen worden, dass die von den Gegenständen ausgehenden Anfangspunkte von der Retina „nachempfunden“ werden, in jedem Falle aber ist ein seelisches Mittel erforderlich, um diese mechanischen Eindrücke zu verbinden und nach den Raumgesetzen zu ordnen. Ferner gibt es auf der Retina nur zwei Dimensionen; nur der Tastsinn umfasst alle drei, während die Tiefe sich auf der Retina nicht ausdrückt; daher empfinden Kinder und Blinde, die plötzlich ihr Augenlicht wiedererlangen, das Netzhautbild als ungeordnete Farbflecke auf einer Fläche nebeneinander im Auge, die kein Hinten und Vorne unterscheiden lassen. Als der von Cheselden operierte Blinde zuerst sah, meinte er, alle Gegenstände berührten seine Augen, sowie sie seine Haut berührten, wenn er daran fühlte. Kaspar Hauser glaubte von einem schönen Ausblick durch das Fenster, man hätte ein buntes Brett vor das Fenster gelegt: „Wenn ich nach dem Fenster blickte, sah es mir immer so aus, als wenn ein Laden ganz nahe vor meinen Augen aufgerichtet sei, und auf diesem Laden habe ein Tüncher seine verschiedenen Pinsel mit Weiss, Blau, Grün, Gelb, Rot, alles bunt durcheinander,

ausgespritzt.“ (Feuerbach: Kaspar Hauser.) Um diese Farbflecke als Gegenstände im Raum zu erkennen, muss die Seele unablässig mit Hilfe des Tastsinns und fortwährenden Vergleichens selbsttätig eingreifen; ebenso auch bei der Abschätzung der Grössenverhältnisse im Raum, denn je weiter ein Gegenstand entfernt ist, desto kleiner wird er auf der Retina im Verhältnis zu seiner Höhe in der Nähe, dennoch bildet sich die Seele von ihm stets dieselbe seiner Grösse angemessene Vorstellung, und die mechanischen Erklärungen dafür setzen immer ihre Tätigkeit voraus, die sich mit diesen und jenen Mitteln z. B. der Luftperspektive seiner bemächtigt.

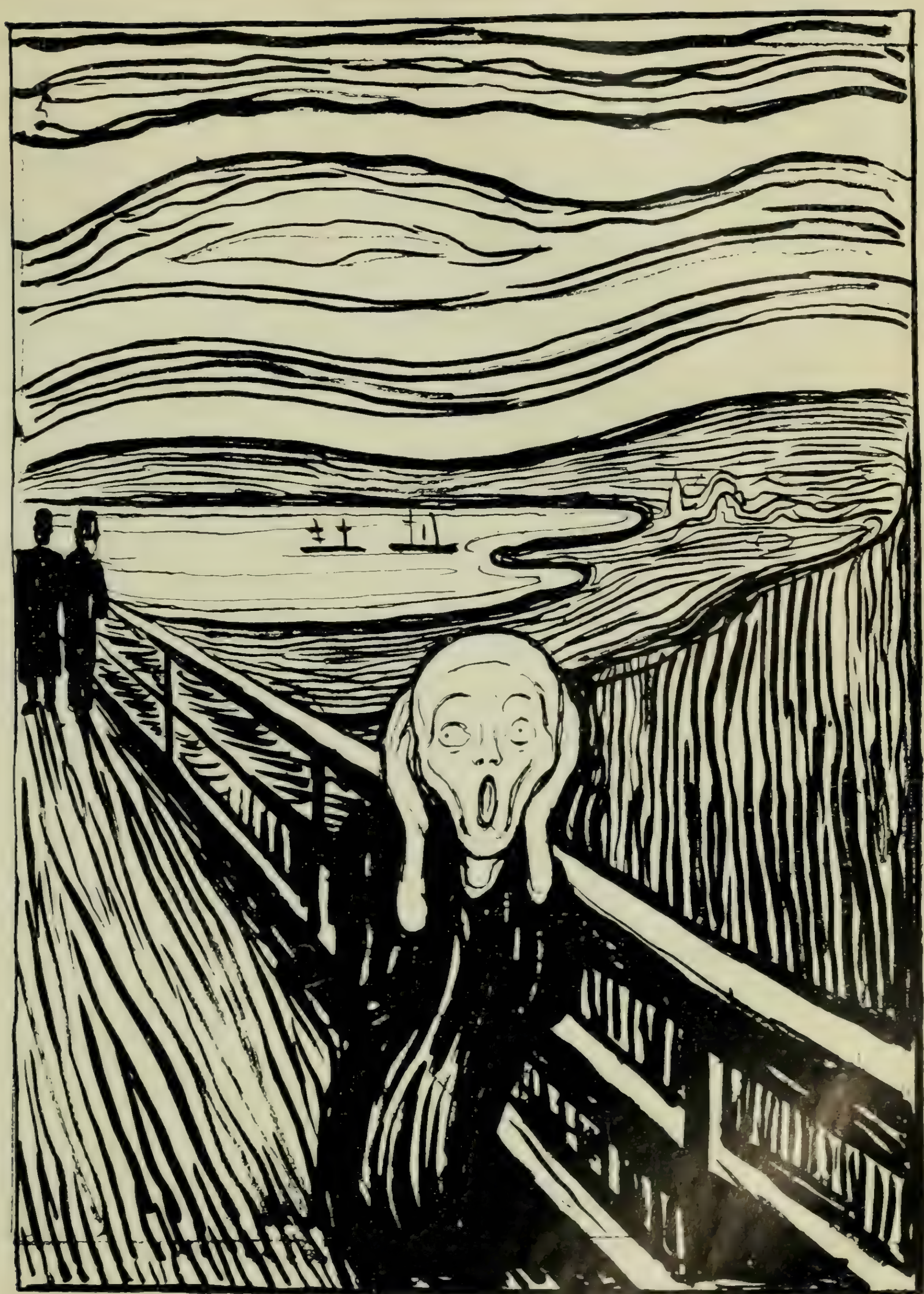
Ein Auge, das auf allen Punkten der Retina nur eine einzige Lichtempfindung auslösen könnte, würde eine nirgend unterbrochene Lichtfülle wahrnehmen, unendlich wie die Seele selbst, ähnlich als wenn wir nach dem Himmel blicken, von dem wir ja erst unser räumliches Unendlichkeitsbewusstsein herleiten. Wer in einem engen Raum aufwächst, hat keine Vorstellung davon, dass ausserhalb dieses Raumes noch etwas existieren könnte. Um ihr Unendliches in der endlichen Sinnenwelt auszudrücken, musste die Seele ihren sinnlichen Lichtkreis in Tausende von kleinen Räumen geteilt erhalten, deren jeder nur einen bestimmten Lichtschwingungsmodus zu empfinden vermag, wie wir sie in den Zapfen und Stäbchen der Retina haben. Jede Lichtschwingung setzt also einen Punkt auf der Retina in Aktion, und aus unzähligen solcher Pünktchen besteht das Lichtbild im Auge. Dass wir dennoch ununterbrochene Linien und Formen sehen, lässt sich nur als Folge unserer inneren Seelentätigkeit begreifen, die alle Pünktchen verbindet und mit Hilfe der anderen Sinne im Raume ordnet.

Schliesslich erfährt das ganze Retinabild in unserem Bewusstsein eine enorme Vergrösserung; wo wir Meilen in einer Landschaft zu übersehen glauben, kann das von ihr im Auge sich spiegelnde Abbild doch niemals die Grösse der Retina übersteigen.

Da sich die einzelnen Retinanerven mit je nur einem Lichtschwingungsmodus identifizieren, ist es der Seele möglich, Vergleiche zwischen den einzelnen Eindrücken anzustellen, ohne die sich Vorstellungen nicht erzeugen und sondern lassen. Fehlte ihr diese Gelegenheit, so bliebe ihr immer nur ein buntes Durcheinander von Eindrücken wie beim primitiven Auge, es wären dann keine Anhaltspunkte für spezifische Verschiedenheiten unter den Vorstellungselementen gegeben. So aber vermag das Licht, eine Summe von Schwingungsverschiedenheiten in ebensoviele verschiedene seelische Qualitäten umzusetzen. Und wir haben in allen durch den Gesichtssinn erzeugten Vorstellungen eine verfeinerte Form von Licht, das durch die Tätigkeit der Seele geordnet wurde.

Abhängigkeitsbeziehungen der Seele

Auf der Retina sind nur die äusseren Bedingungen zum Zustandekommen von Gesichtsvorstellungen gegeben. Von den zentralen Nerven hängt es indessen ab, mit welchen Veränderungen die Eindrücke zum Auge zurückgeführt werden. Die Anlage der zentralen Nerven ist aber so beschaffen, dass sich zu bestimmten Retinaeindrücken auch bestimmte Vorstellungselemente fügen. Das Korrespondieren zwischen je einem Punkte der Retina und einem solchen im Nervenzentrum bildet die Vorbedingung für alle sinnlichen Er-



6. Munch, Geschrei

(Aus: Esswein, Moderne Illustratoren VII: Munch)
R. Piper & Co., München

innerungen. Von ihrer individuellen Beschaffenheit hängt die Qualität der Vorstellungen und der sie begleitenden Empfindungen ab. Die sinnlichen Erinnerungen des Gesichtssinnes haben ihre Anregungssphäre auf der Retina. Ohne sie würde auch der feinste Nervenbau in ewigem Schlummer bleiben; nicht einmal zu Träumen würde er sich aufraffen können. Die Retina löst zunächst nur Licht und Farbenempfindungen aus. Linien und Formen sind etwas erst später durch innere Seelentätigkeit Hinzukommendes und daher auch im geringeren Masse durch äussere physiologische Veränderungen der Netzhaut zu beeinflussen. Es ist deshalb anzunehmen, dass die einzelnen Menschen im Formensehen weniger von einander abweichen als in der Empfindung der Farben. Aus diesem Grunde korrigiert der Künstler seinem Schüler nur die Form, im Farbenvortrag lässt er ihm den weitesten Spielraum, falls es sich nicht um unpassende Zusammenstellungen handelt. Szokalski fand bei seinen Untersuchungen für jede Farbe einen bestimmten Kreis auf der Retina: sodass den Mittelpunkt Rot bildete, um das sich dann Grün und die anderen Farben gruppierten. Die kleinste Abweichung solcher Kreise in ihren Grössenverhältnissen müsste sogleich eine ganz andere Farbenempfindungsskala hervorrufen. Durch die Untersuchungen Raehlmanns fanden sich derartige individuelle Abweichungen im hohen Masse bestätigt.

Die Lichtschwingungen legen keinen geraden Weg zurück, sondern gelangen in kleinen Wellenbewegungen zu uns. Die verschiedene Länge dieser Wellen empfindet das Auge als Farbenqualitäten. Die Grösse des Bogens, den die einzelnen Wellen beschreiben, gibt sich auf der Retina quantitativ, an Intensität oder Leuchtkraft zu erkennen. Auch in allen menschlichen Vor-

stellungen lässt sich ihre Qualität von ihrer Quantität zu unterscheiden. Ein und dieselbe Vorstellung kann bald verschwommen sich mit anderen vermengen, bald intensiver hervortreten und schliesslich mit einer bis zum Wahnsinn gesteigerten Aufdringlichkeit in den Vordergrund dringen. Die Qualität einer Gesichtsvorstellung hängt von der Art ab, wie die zentralen Nerven äussere Sinneseindrücke umzugestalten gewohnt sind; ihre Quantität jedoch wird durch den jeweiligen Bewegungsmodus der seelischen Gefühlssphäre bestimmt, die jede Sinneswahrnehmung vor ihrem Eintritt in das Bewusstsein durchläuft.

Die sinnlichen Erinnerungen fesseln in Form von Lust- und Unlustgefühlen die ursprünglich als frei gedachte Seele an die beschränkte Sinnenwelt. Sie drücken ihr in Zeit und Raum den Stempel sinnlicher Abhängigkeit auf. Sobald sie ihre Einheit und Unendlichkeit im menschlichen Auge einzuteilen begann, verlor sie ihre Freiheit, um sich an einen Kreislauf materieller Veränderungen zu binden, deren Elemente im steten Abhängigkeitsverhältnis zu einander stehen, und die deshalb jede Einmischung in ihre Beziehungen an die allgemeinen Gesetze der Materie ketten müssen. Die sinnlichen Erinnerungen sichten das Mass und die Intensität der Eindrücke, die von der Seele empfangen und entwickelt werden: indem sie durch Unlustgefühle Vorstellungen vermeiden, durch Lustgefühle andere pflegen und entwickeln helfen. Da gepflegte Eindrücke auch im betreffenden Sinne eine grössere Reaktionsfähigkeit erzeugen, während dieser gegen seltene Eindrücke schliesslich physiologisch abstumpft, so verändern die sinnlichen Erinnerungen durch Vererbung auch die Vorstellungsbeziehungen einer Entwicklungsreihe zur Aussenwelt.

Das Licht in der Gefühlssphäre

Der Uebergang vom Unbewussten zum Bewussten ist der Seele in den Regionen des Gefühlsmässigen gegeben: sie bilden das grosse, mächtige Reich aller Lust und Unlust mit ihren unzähligen Nüancierungen und Färbungen; hier werden alle Lebenswerte abgeurteilt, alle starken Handlungen vorausbestimmt, bevor der beste Verstand sichs noch träumen lässt. Was hier alles schlummert, weiss niemand von sich, es scheint, als blicke man in einen tiefen Abgrund, der von zahllosen Minen durchzogen ist: ein einziger Lichtstrahl, der plötzlich in solch eine Mine fällt, enzündet dort Leidenschaften, an die niemand vorher dachte, zwingt zu Handlungen, die dem ruhigen Verstande absurd und überflüssig dünken. Jeder Sinneseindruck, auch jeder Lichtstrahl durchläuft von den Endnerven aus einen bestimmten Kreis dieser Gefühlssphäre, um dann mit ihr zugleich in das Bewusstsein zu treten. Je näher ein Gefühlskreis seinem Erregungspunkte, dem Sinne, liegt, desto mehr bewegt er sich in den im Sinne unmittelbar enthaltenen Empfindungselementen. In bezug auf den Gesichtssinn also zunächst in Licht- und Farbenwerten. Findet er Zeit, in höhere Kreise des Gefühlslebens zu dringen, wo bereits eine weitere seelische Verarbeitung der einzelnen Lichtpunkte erfolgt ist, so kommen in ihm mehr die dadurch gewonnenen Anschauungswerte zur Geltung: also Linienverbindungen, Grössenverhältnisse, Körperlichkeit. Wenn wir an einem Gegenstande ganz schnell vorbeieilen, schneller als unser Bewusstsein ihn völlig in sich aufnehmen konnte, so bleibt uns von ihm nur die Empfindung seiner Helligkeit und seiner Farbe zurück.

Diese Erfahrung lässt sich leicht bei sehr nahen Gegenständen vom Schnellzuge aus machen; auch der von Uthoff operierte Knabe bot Gelegenheit, das zu beobachten. (S. 43.)

Durch die unterste, dem Sinne am nächsten stehende Gefühlsregion — gleichsam wie durch ein Meer von Licht und Schatten — muss jede Vorstellung von Linien und Gegenständen dringen; ihre sich unter dem Bewusstsein vollziehenden individuellen Gefühlsbewegungen klingen in den weiteren Verlauf jedes Gesichtseindruckes hinein, bevor Vernunftsschlüsse sie verdrängen und allmählich auch verändern können. Vielen Menschen sind z. B. Katzen von vornherein widerwärtig, mögen sie sich ihnen noch so angenehm und nützlich erweisen; andere wieder lieben Katzen, auch wenn sie öfter ihre Krallen zu fühlen bekamen. Wo Erfahrungen tatsächlich auf die bestimmte Vorstellungen begleitenden Lust- oder Unlustgefühle verändernd einwirken, handelt es sich meistens um ausserordentlich heftige Affekte, die allerdings dauernde Umwandlungen in der Gefühlssphäre hervorzurufen vermögen. Und zwar werden sich derartige Abweichungen wieder am intensivsten in den durch die sinnlichen Erinnerungen genährten Regionen bemerkbar machen, also in Licht- und Farbenempfindungen. Der Anblick eines Menschen, der im einsamen Walde uns plötzlich in Lebensgefahr brachte, wird uns kaum erschrecken, sobald wir ihn sicher hinter Schloss und Riegel sehen; verband sich aber mit einem plötzlichen Schreck eine besonders auffallende Belichtung, ein gelber, blauer oder roter Schein, so kann es leicht kommen, dass dieser Schein von Stund an einen unangenehmen Eindruck auf uns macht, wo wir ihm auch begegnen

mögen. Die Ursache hiervon liegt in einer dauernden Veränderung der mit den sinnlichen Erinnerungen verbundenen Gefühlssphäre.

Je näher eine Gefühlsweise mit den im Sinne gegebenen Wahrnehmungselementen zusammenhängt, desto mehr werden Licht und Farben unbewusst den Verlauf aller Vorstellungen beeinflussen. Wilden Völkern und Kindern kann man die hässlichsten und wertlosesten Dinge durch krasse Farben begehrenswert machen. Kaspar Hauser zeigte anfangs eine unüberwindliche Abneigung gegen die Landschaft — einfach weil er die grüne Farbe hasste. Als er einen Baum mit roten Aepfeln sah, freute er sich sehr und wünschte, dass auch die Blätter rot aussehen möchten.

Wie bestimmte Retinaeindrücke auf bestimmte Punkte in den zentralen Nerven wirken, so haben auch die einzelnen Gefühlsqualitäten die Gewohnheit, sich an bestimmte Vorstellungen zu heften. Indessen wird dies Verhältnis modifiziert durch individuelle Erfahrungen, ja es können dadurch sogar, wie vorher erwähnt wurde, Veränderungen in den Lust- und Unlustgefühlen der sinnlichen Erinnerungen zustande kommen. Ueberhaupt gehen Veränderungen in der Gefühlssphäre viel schneller und häufiger vor sich als im bewussten Vorstellungsprozess von Formen. Die Umrisse eines Körpers stehen für uns verhältnismässig fest, aber das Gefühlsmässige, das sie begleitet, lässt sie immer im anderen Lichte erscheinen und löst durch sie andere Empfindungen aus, je nach unserer Stimmung. In diesem sich stets modifizierenden Gefühlskreis der Seele erscheint die Erfahrung als letztes Mittel, gleiche Vorstellungen mit möglichst denselben Gefühlselementen zu verbinden. Tritt ein Gegenstand wiederholt während einer heftigen Ge-

fühlsbewegung in unser Bewusstsein, so wird er schliesslich gewohnheitsmässig die gleichen Empfindungen auslösen, die er nach seiner Natur anfangs hervorrief. Das Erscheinen eines selbst hässlichen Menschen, dessen Art und Weise wiederholt eine aufgeregte Gefühlsbewegung in uns beruhigend beeinflusste, wird schliesslich dauernd diesen Eindruck ausüben.

Die Einfühlungsbeziehungen zum Kunstwerk

Die individuelle Erfahrung am Gegenständlichen, die das Verhältnis zwischen einer in das Bewusstsein dringenden Vorstellung und den sie begleitenden Gefühlselementen modifiziert, muss in den Hintergrund treten, muss gänzlich ausgeschaltet werden, sobald es sich um die Auffassung eines Kunstwerkes handelt. Durch das Kunstwerk wird die Seele zum Angeschauten in ein unmittelbares Verhältnis gestellt, das jede persönliche Erfahrung ausschliesst. Wenn ein Kunstwerk heute einen andern Eindruck auslöst als früher, so muss es entweder heute, früher oder beide Mal falsch gesehen sein. Das Kunstwerk richtig sehen heisst: es mit den Augen dessen betrachten, der es schuf. Hier gibt es nur einen Standpunkt, eine Erfahrung: die des Künstlers. Um sie zu gewinnen, ist es notwendig, die Persönlichkeit des Künstlers eingehend kennen zu lernen, sich seine Erfahrungen anzueignen. Die Erfahrungen, die sich zur Vorstellung eines Naturgegenstandes fügen, entsprechen der Fähigkeit, die Natur des Künstlers im ganzen zu verstehen, um sein einzelnes Werk aus derselben Gefühlssphäre, die es erzeugte, nachzuempfinden.

Der Künstler konzentriert im Augenblick des Schaffens alle seine seelischen Kräfte auf ein Objekt: deshalb vermag er in jeden Gegenstand den jeweiligen Zustand seines ganzen Gefühlslebens hineinzulegen. Dieser Zustand resultiert aus seinen Eindrücken und Erfahrungen; ihnen durch unsere eigenen etwas wegnehmen oder zusetzen wollen, bedeutet: Zeit und Einheitlichkeit des Werkes zerstören, ein Flickwerk daraus machen!

Ein Kunstwerk kann auch nicht zum Teil richtig, zum Teil falsch gesehen werden; die falsche Auffassung eines Teiles bringt sogleich die anderen in ein unrichtiges Verhältnis zu einander, weil sie alle in bestimmter Beziehung stehen. Das Kunstwerk ist nur im ganzen falsch oder im ganzen richtig aufzufassen. Im richtigen Verstehen gibt es indessen Gradunterschiede, deren Höhe der künstlerische Schaffensprozess selbst bildet: je nach der Natur seiner Einfühlungsfähigkeit wird der Beobachter solch einen Schaffensprozess im einzelnen Falle mehr oder minder intensiv nachfühlen können.

Dem Kunstwerk gegenüber gibt es also keinerlei Erfahrungen ausser denen des Künstlers. Wer dem Kunstwerk mit persönlichen Erfahrungen am Gegenständlichen gegenübertritt, zerstört sogleich seinen eigentümlichen Wert und macht es zu einem blossen Naturgegenstande, ja zu einer Verstümmelung der Natur, während es der selbständige Ausdruck der menschlichen Seele sein will.

Weil die Kunst ihre Darstellungsmittel aus der Natur entlehnt, sich selbst gewissermassen von ihren Produkten nährt, darum nehmen viele Rückständige das Mittel für ihren Zweck und ihr Ziel. Anstatt die Sechs-Tagewerke der Schöpfung als ein siebentes zu

krönen, wurde sie zum Aschenbrödel der Natur erniedrigt: „Seht, ihr Künstler,“ ruft der Naturfreund mit dem Brustton der Ueberzeugung, „dies Abendrot, wie es leuchtet und glüht, diese Abertausende sich bewegender Blätter, wo wollt ihr so helle Farben, so feine Pinsel hernehmen, das alles zu malen?“ Wenn ein Bauer seinen Hof abgemalt sieht, reibt er sich wohl die Hände und sagt: „das ist sehr schön!“ Damit meint er aber nur seinen Hof und das Bild soweit, als er es mit ihm identifizieren kann. Auch in den Ausstellungen hört man von den Besuchern unablässig ähnliche Ansprüche: Wollen sie nicht die Sonne so leuchtend gemalt sehen, dass vom Bilde nichts mehr zu sehen bleibt vor lauter Glanz? Derartige Werke finden immer ihre Liebhaber und locken sogar dem einfältigsten Bürgersmann jenes zufriedene selige Lächeln ab, das Engeln so gut steht. Die meisten Besucher wollen in der Kunstausstellung die Natur, wie sie ihnen je erschien, im grossen und ganzen wie in allen Einzelheiten wiederfinden. Sie kaufen eine Alpenlandschaft, um die Sommerreise zu sparen oder einen Waldblick, um eine Aussicht durch die Wand zu geniessen. Niemand denkt daran, dass er hier ein Stück Seele mitbezahlt, der Teufel könnte nicht billiger dazu kommen.

Die Natur, die dem Künstler seelisches Ausdrucksmittel ist, bildet so für einen übergrossen Teil der Beobachter den Hemmschuh, der sie verhindert, zu einem wirklichen Kunstgenusse zu gelangen. Hinz möchte seinen Hund gemalt haben, Kunz die Katze seiner Frau. Dieser will keinen Menschen mit roten Haaren sehen, jener hasst braune Augen. Bald ist ein Körper zu rot, bald zu gelb, bald zu weiss, je nachdem die eigene Haut des ehrsamen Kunstfreundes seinen engen Blick färbte.

Indessen wächst ein Baum aus der Erde, das Kunstwerk aber aus der Seele des Menschen. Seine Aufgabe ist es nicht, einen mehr oder minder „schönen“ Gegenstand darzustellen, sondern die Spiegelung aller Dinge im Vorstellungsleben eines höchstorganisierten Wesens, des Genies. Wo die Natur aufhört, lediglich Sinnesobjekt zu sein, formt sie der Künstler nach den Gesetzen seiner Seele. Auch Wasser ist unsichtbar. Will jemand Wasser malen, so muss er die Farben und Formen der Gegenstände zu Hilfe nehmen, die sich darin spiegeln. Niemand wird glauben, dass dies Bäume oder Häuser oder Brücken sein sollen, und wird meinen, sie ständen verkehrt und verschwommen in der Luft; jeder wird vielmehr sehen, dass es Wasser ist, und sich dabei beruhigen. Ebenso stellt der Künstler nicht die Gegenstände dar, sondern seine unsichtbare Innenwelt, die ihre eigenen Wellen und Gesetze hat, die sich aber erst durch die Spiegelung der Aussenwelt veräusserlichen lässt. So darf man auch ein Kunstwerk nicht fragen: was stellt es dar? sondern — wessen Seele zeigt sich in ihm?

Angesichts eines Kunstwerkes seine persönlichen Erfahrungen auszuschalten, bedeutet aber nichts weniger, als sie auf Augenblicke überhaupt zu vergessen. Anklänge hieran finden sich schon im gewöhnlichen Leben. Ich begegne einem Menschen, der mir auf den ersten Blick angenehme Empfindungen auslöst. Allmählich erinnern mich seine Züge an andere, mir unliebsame Personen, seine Art, sich zu bewegen, ruft mir widerwärtige Situationen wach, dazu erfahre ich vielleicht noch, dass er der Sohn meines Todfeindes ist: inzwischen verändern sich die Gefühlsqualitäten, aus denen die Vorstellung dieses Menschen dringt, er erweckt später in mir nur noch unan-

genehme Empfindungen. Gegenüber diesem letzten Zustande bedeutet der frühere, in dem dieselbe Vorstellung von sympathischen Eindrücken begleitet war, ein Vergessen erst später im Bewusstsein auftauchender Erfahrungen. Vollkommen lässt sich diese Vergessenheit nur am Kunstwerke erleben. Indem der Künstler durch die Verteilung von Licht, Farben und Linien den Beobachter zwingt, die Vorstellung mit denselben sinnlichen Gefühlselementen und in derselben Reihenfolge zu verbinden, suggeriert er ihm seine Empfindungsweise und verdrängt daraus die kontrollierenden Erfahrungen anderer. Das Vergessen unserer selbst zugunsten eines Neuen ist die erste Weihe, die uns das Kunstwerk gibt — eine hohe Feiertagsruhe wie am Vorabend einer neuen Schöpfung.

Vom Standpunkte des Künstlers aus würde sich der Vorgang so vollziehen: Im Bestreben, seinen lebendigen Schöpfer in der Seele des Beobachters zu rekonstruieren, stösst das Kunstwerk zuerst auf die grösste Schwierigkeit, an der meistens sein bester Wille scheitert, nämlich auf den Beobachter selbst. Er kommt flüchtig aus dem geräuschvollen Hasten und Treiben des Alltagslebens, aus einem engen, jeder Mode unterworfenen Milieu hergelaufen, um etwas Kurzweil zu haben. Er will im Kunstwerk hauptsächlich seine eigenen beschränkten Lebenserfahrungen wiederfinden, nach ihnen sucht er instinktiv die Ausstellungen ab. Er will sich nicht mit Dingen befassen, die ihm sonst fernliegen, noch weniger sich an einer Gefühlsweise erbauen, die der seinen unähnlich, vielleicht entgegengesetzt ist. Hier muss das Kunstwerk behutsam, allmählich, fast heimlich sich einschleichen. Es bleibt wie leblos stehen und sagt einstweilen garnichts, wartet ruhig ab, ob der Beobachter es anreden wird. Wäh-

rend dieser noch in den Anblick z. B. eines Bildes oder richtiger der bemalten Leinwand versunken bleibt halb schon unschlüssig, ob er etwa noch länger resultatlos hinschauen oder ob er sich abwenden soll, gerät er unbewusst in einen seltsam traumhaften, sinnbefangenen Zustand: ähnlich jenem, der künstlerischem Schaffen vorangeht. Ein geheimnisvoller Zustand: es ist, als vergässe der Mensch den grössten Teil seiner persönlichen Lebensgewohnheiten und Erfahrungen, um einem Gefühl Raum zu schaffen von dem, was ihn mit allem Leben, mit dem Kreislauf von Werden und Vergehen verbindet. In solcher Versunkenheit, die man meist nur als eine Art angenehmer Müdigkeit empfindet, beginnt der Suggestionsprozess. Das Kunstwerk öffnet nun dem Beobachter seinen fesselnden Blick. Erstaunt fühlt er sich von wundersamem Leben durchrieselt, wie ein Wunder durchzieht es seine Seele. Das entschleierte Bild erscheint plötzlich als etwas ihm längst Vertrautes, seiner eigenen Seele Entstammendes. Er findet sich mit dem Kunstwerk in unmittelbarer Beziehung, deren Ursache er immer weniger zu begreifen vermag, je mehr sein Interesse mit jedem neuen Hinschauen steigt. Oft weiss er, später wieder in seine Welt, in die enge Welt des Werkeltags, zurückgekehrt, auch das Kunstwerk nicht mehr richtig zu bewerten. Er sagt dann darüber: „Dies Kunstwerk widerstrebt zwar meinem Geschmack, der Richtung meiner eigenen Natur, ich hätte niemals geglaubt, dass mir etwas derartiges gefallen könnte, indessen bildet es offenbar eine Ausnahme unter seinesgleichen, es reisst einen unvermerkt mit, man muss es unwillkürlich bewundern."

Das teilweise Vergessen oder Zurückdrängen der am Gegenständlichen gemachten Erfahrungen ist aber eine aktive Tätigkeit, eine selbständige seelische Re-

produktion, deren Voraussetzung die Suggestionsfähigkeit durch das Kunstwerk bildet: je mehr es geübt wird, um so leichter und vollkommener lässt es sich vollziehen. Der eigene Wille ist die Vorbedingung dazu, und daran scheitern gerade die besten Kunstwerke. Vor der Stelle, wo die Kunst anfängt, ihre eigensten Kräfte zu entfalten, neue Lebenswerte anzubahnen, machen die meisten entrüstet halt: die Kunst ist ihnen lediglich eine angenehme Zerstreuung, bestenfalls ein teures Spielzeug — selten jedoch ein eigener Lebenswert, ein tiefer Ernst.

Sobald das Kunstwerk als blosser Sinneseindruck ohne inhaltliche Willensbeziehungen zum Beobachter vorgestellt ist, beginnt der aktive Genuss: die Einfühlung in das Kunstwerk. Die erste Bedingung dazu ist, dass man das Dargestellte nicht wegen mangelhafter Naturtreue verwirft, sondern es als bewusste Selbsttäuschung aufnimmt. Käme eine wirkliche Täuschung zustande, so würden sich sogleich die Erfahrungen am Gegenständlichen eindrängen, und der ganze weitere Verlauf der Einfühlung würde durch die Individualität des Beobachters anstatt der des Künstlers bestimmt werden. Das Bewusstsein der Täuschung aber verhindert das Interesse am Gegenständlichen als solches und nötigt die Gefühlssphäre, ein Kunstwerk als etwas Neues, nie in der stofflichen Welt Erfahrenes hinzunehmen. Oder: das enttäuschte Bewusstsein stösst das Kunstwerk in die elementaren Kreise der Seele zurück, um von ihnen irgend welche sinnlichen Erfahrungen, die Lust- oder Unlustgefühle erwecken, zu erhalten. Hier löst das Kunstwerk die ihm entsprechenden sinnlichen Erinnerungen aus, indem eine Identifikation zwischen der Fähigkeit, Farben und Bewegungen zu empfinden, und den Farben und Bewegungen im Kunstwerke statt-

findet: die seelischen Kräfte beginnen sich nach den Intentionen des Künstlers zu bewegen, Farben und Formen in derselben Reihenfolge, in denselben Beziehungen zu einander nachzufühlen, sie aus seiner Empfindungsweise zu geniessen.

Um ein Kunstwerk rein geniessen zu können, ist es also nötig, die durch die niederen Sinne sich hinzudrängenden Erfahrungen am Gegenständlichen zu unterdrücken. Die Möglichkeit, Vorstellungen gegenüber in rein seelischer, vom persönlichen Interesse losgelöster Beziehung zu verbleiben, erlangen wir durch die Phantasie. Sie ist der Aether jener Lichtsphäre, in der alle Kunst kreist. Nicht nur der Künstler atmet durch sie, auch der Beobachter kann sie nicht entbehren. Mit ihrer Hilfe vermögen wir Dinge und Eindrücke im Geiste festzuhalten, sie uns jederzeit wieder deutlich vor Augen zu führen; anderseits können wir durch sie alles Angeschaute soweit unserem Auge entrücken, dass wir das Gefühl der Unmöglichkeit spüren, es sinnlich je zu erreichen, dass die niederen Sinne entmutigt jeden Versuch aufgeben, ihm zu nahen, dass sie einfach schweigen. Die Phantasie ist dann in eine Sphäre ihres weiten Reiches gelangt, wohin jene nicht zu folgen vermögen: Auge und Ohr allein blieb es vergönnt, sie hierhin zu begleiten. Zu allen Spiegelbildern der Aussenwelt stehen wir hier nur noch in rein seelischer, in einer vom Tast-, Geruchs- und Geschmackssinn unabhängigen Beziehung.

Auch im gewöhnlichen Leben findet sich Gelegenheit zur Ausschaltung der niederen Sinne vermittelst Ideenassoziation. So greifen wir nicht nach einem Kleinod, das einem anderen gehört, wie gerne wir uns auch sonst in seinen Besitz gesetzt hätten. Ebenso

pflegt bei gut erzogenen Menschen das Begehrungsvermögen angesichts einer schönen Frau weniger hervorzutreten, wenn man weiss, dass sie verheiratet ist.

Ein grundlegender Unterschied bleibt es aber: ob wir die Sinnesbegehrlichkeit erst durch besondere Ideen niederdrücken müssen oder ob jene aus Unvermögen zu folgen ihrer Natur nach hinter der seelischen Anschauung zurückbleibt. Deshalb ist der Einfluss der Kunst edler und befreiender als alle Moral. Denn diese Sphäre körperlicher Entfernung ist es, in die des Künstlers Phantasie während des Schaffens tritt, hier sind die Formen der Aussenwelt noch gerade von der Phantasie zu erkennen, aber nicht mehr deutlich genug, um auf die niederen Sinne irgend eine Wirkung ausüben zu können. Die edle Höhe dieser reinen Welt brachte erst die moderne Kunst voll zum Ausdruck: die Gegenstände künstlerisch auffassen bedeutet, sie nicht so darzustellen, wie sie in Wirklichkeit sind, sondern wie sie in ihrem Zusammenhange betrachtet vor die Seele treten, bevor die niederen Sinne dazu gelangen, sie in ihrer physischen Wirkung auf das Individuum zu analysieren. Nicht auf den ersten Blick glauben wir in solchen Kunstwerken wirkliche Natur wiederzufinden. Erst beim tieferen Einfühlen, wenn die niederen Sinne sich bereits enttäuscht abgewandt haben, träumen wir, uns selbst vergessend, an Stelle dieses vergessenen Selbst eine wunderbare, harmonische Wirklichkeit. Indessen entfernt sich der phantasielose Beobachter zugleich mit den niederen Sinnen, ungehalten über die „Unähnlichkeit des Werkes“. Aber „in der Kunst ist das Allerbeste zu geistig, um geradezu den Sinnen gegeben zu werden.“ Anfangs erscheinen z. B. Monets Bilder leicht als technische Machwerke, die mit der Natur keinen Zusam-

menhang haben, doch seltsam: nach einer kurzen Vertiefung sind wir frappiert, hier ein Stück Natur auftauchen zu sehen, so wahr, dass es uns immer wieder in den Traum von seiner Wirklichkeit zwingt. Man denke an sein herrliches Gemälde ‚Les iris de l'eau'. Auf den ersten Blick lässt sich kaum der Wasserspiegel von dem daraus auftauchenden Schilf unterscheiden. Nach kurzem Hinschauen jedoch zeigt sich dieser Wasserspiegel so klar und durchsichtig, dass man bis auf den Grund des Wassers zu blicken meint. Niemals aber empfindet man vor solch einem Kunstwerke das Verlangen, sich ihm zu nähern, z. B. in seinem so köstlichen klaren Wasser zu baden. Es sei denn ein phantasieloser Mensch, der nur persönliche, körperliche Beziehungen zum Kunstwerke sucht, über Unähnlichkeit spottet oder sich entrüstet von unmoralischen Motiven abwendet, zu denen er nur ein unsittliches Verhältnis zu finden weiss. Seine Künstler, leider zugleich auch die Lieblinge der grossen, in der Illusion ungeübten Volksmasse, sind jene Handwerker, die stoffliche Naturwahrheit und geistige „Idealität" heuchelnden marklosen Nachahmer, deren „Unanfechtbarkeit" lediglich in verblassten Traditionen besteht. Sie zeigen sich mit ihrer scheinheiligen Miene und dem photographischen Apparat im Uebergewicht auf allen offiziellen Ausstellungen. Wer zählte ihre Namen auf? Wen erschreckten nicht schon die Werners, Röchlings, Kiesels und andere im Paradesaal? Krankt doch fast jedes Genre an ihnen. Ihr Publikum möchte jedes Kunstwerk am liebsten gleich betasten, und ist nur verstimmt, dass es dabei auf Oelfarbe anstatt auf Fleisch und Blut trifft. Man muss sich wundern, dass in den Ausstellungen nicht öfter Bilder vom Publikum durchbohrt werden; das Aufsichtsverbot auferlegt

ihren Liebhabern, möchte man glauben, grössere Reserve als dieser Art Kunst.

Ein Kunstwerk, das zur Aufnahme gelangt, ohne vorher in den Regionen des Gefühlsmässigen eine besondere Veränderung hervorgerufen zu haben, könnte durch seine Darstellung unser Fühlen und Vorstellen nicht weiter fördern als die Natur selbst, d. h. als unsere Individualität aus eigener Kraft uns trägt. Durch die besondere Anordnung von Farben- und Linienverbindungen im Kunstwerk ordnen sich während der Einfühlung auch unsere einzelnen Sinneselemente nach einem anderen, verfeinerten Sehen. Eine neue Ordnung der Empfindungselemente bedingt auch eine neue Anordnung im äusseren Sehen. Indem also im letzten Stadium des Anschauens das Kunstwerk die Empfindlichkeit der Retina in einer ganz bestimmten Anordnung, wie sie dem Gefühlsleben des Künstlers entspricht, in Bewegung setzt, bemächtigt es sich der Entwicklungsmöglichkeiten des Gesichtssinnes.

Die zukünftigen Möglichkeiten der Erinnerungen des Gesichtssinnes wurden aus der Verschiedenheit des Sehens unter den einzelnen Menschen hergeleitet. Die Empfindungsweise von Farben, Formen und Bewegungen hängt von der Reihenfolge ab, in der sie die individuelle Tätigkeit der Seele miteinander zu vergleichen und abzustimmen pflegt. Das Kunstwerk nötigt uns eine bestimmte Reihenfolge im Vergleich auf und schafft so den Boden für neue Verbindungs- und Empfindungsarten, aus denen die Aussenwelt zu unserer Anschauung gelangt. Der Prozess solch einer neuen, am Kunstwerk gewonnenen Gefühlsweise geht durch die Gewohnheit teilweise auf die Eindrucksfähigkeit der Retinanerven über, so dass diese schliesslich auch am Gegenständlichen ähnliche Empfindungen



7. Michelangelo, Heilige Familie

(Aufnahme F. Hanfstängl, München)

auslösen. Damit wirkt dann das Kunstwerk indirekt auf die Entwicklung der sinnlichen Erinnerungen ein.

Die Stimmung der Seele

1. Stimmungen durch Kontrastfarben

Jede Farbe, die wir in der Natur erblicken, enthält für unser subjektives Empfinden gleichzeitig ihren Kontrast. Es ist unmöglich z. B. Rot zu sehen, ohne zugleich Grün zu empfinden; dies erscheint als Eindruck auf der Retina, sobald die Empfindung des Roten vorübergeht. Solcher Kontrastfarben gibt es also beliebig viele, je nachdem ein Auge imstande ist, Farbennüancen überhaupt wahrzunehmen. Die Kontrastfarbe, da sie erst nach dem Verklingen ihrer Hauptfarbe auf der Retina erscheint, mischt sich deshalb in jede gleich darauf gesehene Farbe hinein und bildet mit ihr eine Uebergangstönung. Das höher organisierte Auge, gewöhnt, eine Gruppe von Naturgegenständen zu übersehen, schneller zusammenzufassen, wird deshalb in einer Landschaft noch Uebergangstöne wahrnehmen, wo das ungeübte, langsamere Auge nur nacheinander krasse Farben empfindet.

Daher kommt es, dass dem feiner entwickelten Sinn leicht harmonische Verbindungen entstehen, während der primitive Mensch nur Farbe neben Farbe empfindet ohne Rücksicht auf deren Ergänzungen, die ja im blossen Sinne nicht gegeben sind, sondern erst auf Nachwirkungen in den feineren Nervengeweben beruhen. Die moderne Kunst ist nicht wenig ge-

schmäht worden, weil ihre Verfechter freier und innerlicher die Farben zu verbinden sich erlaubten, als das gewöhnliche Durchschnittsauge sie in der Natur sah. Tatsächlich empfinden wir in der Natur nicht nur die Vermischung der Farben, wir sehen sogar Farben darin, die gar nicht vorhanden sind. Bei starken Kontrastwirkungen empfinden wir z. B. einen dunklen Gegenstand durch seine Komplementärfarbe von dem leuchtenden Hintergrunde getrennt: „denken wir uns z. B. ein helles Abendrot und gegen den purpurnen Abendhimmel einen Baum als Blender, so wird der letztere am besten wirken, wenn er wenigstens an den Rändern grün gemalt wird; ist der Himmel aber bei sinkender Sonne gelb, so werden die seitlichen Konturen des Baumes blau oder violett gemalt werden müssen, um den Kontrast zwischen Himmel und Baum am schärfsten hervortreten zu lassen." (Raehlmann.)

Sieht man die Sonne im Wasser versinken, so beginnt ein wundersames Spiel des Lichts, das indessen zum grössten Teil auf einer subjektiven Kontrastempfindung des Auges beruht: dort, wo die rote Abendglut in das Licht der Wellen taucht, erscheinen ihre scharfen Schatten grün, etwas abseits aber, wo der Himmel eine gelbe Spiegelung hervorruft, ist die beschattete Wasserfläche blau. Diese Kontraste Rot und Grün, Gelb und Blau korrespondieren miteinander in den feinsten Abstufungen, je nach der Intensität und Nüance der Farben, die das herrliche Lichtspiel verursachten.

Das Zusammensehen aller Farben mit ihren Ergänzungen ist ein rein gefühlsmässiger Vorgang in der Seele, der im Augenblick des Anschauens nie unmittelbar ins Bewusstsein tritt: wie auch die einzelnen

Lichtpunkte auf der Retina unbewusst zu Linien und Formen verbunden werden. Wenn der Kreis für eine bestimmte Farbe im Auge besonders weit ausgedehnt ist oder die sinnlichen Erinnerungen von ihr stärker als von anderen angeregt werden, so dass das Auge ihr eine erhöhte Aufmerksamkeit zuwendet, alsdann müssen alle anderen Farben unter ihrem nachwirkenden Einfluss stehen. „Das Auge, nachdem es eine Zeitlang eine Farbe betrachtet, ist empfänglich geworden, deren Ergänzung zu sehen; diese Empfänglichkeit ist von einiger Dauer ..., so dass die auf solche Weise modifizierten Augen ... nicht nur die Farbe, welche sie lange betrachtet haben, sondern auch diejenige, welche ihnen daraus in die Augen fällt, während deren Modifikation noch dauert, nicht genau werden sehen.“ (Chevreul-Jänicke: Farbenharmonie.)

Einen bestimmten Zeitpunkt in diesem Vorgange, den günstigsten Augenblick, da alle Farben in der subjektiven Wahrnehmung ein möglichst feines kompliziertes Spiel miteinander treiben, während ein bevorzugter, vorherrschender Farbenton noch in dem Ganzen nachklingt, nennen wir Stimmung. Stimmung bedeutet jenes zaubervolle, unendlich reiche Farbenspiel, das die Lichtstrahlen beginnen, sobald sie durch den Mechanismus des äusseren Sinnes auf den Grund der Seele fallen. Aus solchen Stimmungen heraus tritt die Vorstellung der Dinge in das Bewusstsein. Stimmungen entstehen aus dem seelischen Triebe, in Kontrasten zu fühlen und die Kontraste mit neuen Eindrücken zu einem Gesamtton zu verbinden. Nebst der subjektiven Seelenanlage hängt es also mit vom räumlichen Nebeneinander, vom zeitlichen Nacheinander der Dinge ab, aus welcher Stimmung, in welchen Farben das Einzelne empfunden wird.

Die erste Anlage eines Bildes pflegt der Künstler daher auf Kontraste zu berechnen. Er holt zunächst die grössten Tiefen und die grössten Lichter heraus; diese verbindet er mit Mitteltönen, um dem Beobachter seine Möglichkeiten an Abstufungen zwischen hellstem Licht und tiefstem Schatten zu zeigen. Gleichzeitig deutet er durch die Gegensätze der Quantität den Weg an, den die Bewegung der Farben in seiner Seele einschlug. Von den Farben wird er alsdann soviel anwenden, wie er irgend zu einer Harmonie zusammenfügen kann. An ihnen erschöpft er seine ganze subjektive Empfänglichkeit für Kontrastnachwirkungen, um durch sie seine eigenartige Grundstimmung auszudrücken. Der Beobachter hat daher in erster Linie die Lichtverteilung eines Bildes zu studieren, um für den weiteren Verlauf der Einfühlung prädisponiert zu werden. Vom Lichte muss er sich leiten lassen und auf diesem Wege genau die Zusammenwirkung der Farben in sich aufnehmen. Ihre Gegensätzlichkeit kann er nicht oft genug dem Auge einprägen. Dabei soll er genau auf die Gefühlsweise achten, die in ihm ausgelöst wird, und diese soweit als irgend möglich festzuhalten suchen: ja er muss diese Grundtätigkeit immer wiederholen, sobald sie ihm in der weiteren Beobachtung des Dargestellten verloren zu gehen droht. Es ist die erste Vorbedingung zur Einfühlung in jedes gute Malerwerk: wer darüber flüchtig hinweggeht, muss unter allen Umständen einen falschen Eindruck auch von allem andern gewinnen, er hat das Bild eigentlich als Kunstwerk überhaupt nicht gesehen und aufgefasst, mag er gleich die darin geschilderten Gegenstände und Handlungen in den kleinsten Einzelheiten zu beschreiben und zu erklären wissen.

Stimmungen beeinflusst durch das Tempo der Farbenperzeption

Die Dauer einer Kontrastwirkung auf der Retina hängt nicht nur von der Intensität der Farbe ab, sondern vor allem auch vom psychischen Zustande des Einzelnen. Hierzu schreibt Goethe in der Farbenlehre: „Dass der Eindruck irgend eines Bildes im Auge einige Zeit verharre, kennen wir als physiologisches Phänomen; die allzu lange Dauer eines solchen Eindrucks hingegen kann als krankhaft angesehen werden. — Je schwächer das Auge ist, desto länger bleibt das Bild in demselben. Die Retina stellt sich nicht sobald wieder her, und man kann die Wirkung als eine Art Paralyse ansehen. — Scherffer bemerkt, dass die Purpurfarbe eines abklingenden starken Lichteindrucks einige Stunden dauern könne. — Mehrere Personen, welche zu Krampf und Vollblütigkeit geneigt waren, behielten das Bild eines hochroten Kattuns mit weissen Muscheln viele Minuten lang im Auge und sahen es wie einen Flor vor allem schweben. Nur nach langem Reiben des Auges verlor sich's."

Die Abweichungen in der Dauer einer Farbennachwirkung bedingen eine Abweichung im Zusammensehen der Farben unter den einzelnen Menschen überhaupt. Diejenige Farbe, die auf einen Menschen und in bestimmter psychischer Verfassung den stärksten Eindruck ausübt, teilt sich am nachhaltigsten der Umgebung mit, mischt sich am weitesten in den Verlauf der nachfolgenden Vorstellungen hinein. Wir können daher die Dinge in einem Augenblick nicht aus derselben Farbenstimmung empfinden als im nächsten, es vollzieht sich für unsere subjektive Wahrnehmung

vielmehr ein steter Wechsel in der Farbennüance jedes Lichteindrucks: je nach der Anlage unseres Sinnes, auf bestimmte Farbenreize stärker zu reagieren, oder nach unserem zufälligen psychischen Zustande. Solche Veränderungen bewegen sich im gewöhnlichen Leben in so geringer Abweichung, dass wir uns ihrer nicht als Abweichungen im sinnlichen Anschauungsvorgang, sondern nur als Stimmungen der Seele bewusst werden.

Je schneller einzelne Farbeneindrücke im äusseren Sinne wechseln, desto inniger verbinden sie sich durch innere Nerventätigkeit, desto mehr Uebergangsfarben lösen sie aus. Zwei grelle Farben, nach langer Pause hintereinander gesehen, bleiben einzeln, zusammenhangslos und vermögen sich zu keiner harmonischen Stimmung zu verbinden. Taucht inzwischen eine dritte Farbe auf, deren Qualität in der Mitte beider liegt, so regt sich in der Erinnerung bereits das Bedürfnis, alle drei in Zusammenhang zu bringen: es entsteht die Sehnsucht nach Stimmung. Die vollendetste Stimmung ist indessen erreicht, wenn alle drei Farben gleichzeitig oder unmittelbar nacheinander wahrgenommen werden, so dass sie sich zu einem neuen Farbenton mischen, der sie enthält. Sobald einige darin geübte Menschen mehrere Farben nach dem Augenmass zu einem neuen Gesamtton vermischen, wird dieser keinesfalls bei allen übereinstimmen; vielmehr wird jeder etwas reichlicher diese oder jene Farbe oder deren Kontraste betonen, je nach der Anlage seiner sinnlichen Erinnerungen und der Dauer einer Farbennachwirkung. Dieses verschiedenartige Neue, das durch die innere Nerventätigkeit aus mehreren äusseren Farbeneindrücken hervorgeht, hängt mit der individuellen Seelenstimmung des Einzelnen zusammen

und bezeichnet den Grundton, aus dem diese sich bewegt.

Der schnelle Wechsel von Farbeneindrücken ist also imstande, eine erhöhte Stimmung zu erzeugen, deren Intensität sich in Lustgefühlen, in Freude äussert; langsamer Wechsel dagegen setzt die Stimmung herab, erzeugt Unlustgefühle, Melancholie. Oder mit Krafft-Ebings Worten: „Verlangsamtes oder gehemmtes Vorstellen (Nichtbegreifen, Sichnichterinnernkönnen einer Tatsache) erzeugt lebhafte Unlustgefühle, desgleichen mangelnder Wechsel der Vorstellungen (Langeweile, Melancholie), während beschleunigtes, erleichtertes Vorstellen (Finden der Lösung einer Frage, Erinnern eines vergessen gewesenen Namens etc.), rascher Wechsel der Vorstellungen (Zerstreuung, Manie etc.) Lustgefühle erzeugt. Die Resultante aller gerade im Bewusstsein gegenwärtigen Gefühle stellt die Stimmung dar.“

Der Anblick der Ebene stimmt schwermütig, einsam: die weiten Flächen bieten dem Lichte wenig Gelegenheit, sich farbig zu brechen, das Auge kommt nicht zu einer erheblich selbständigen Tätigkeit im Farbenverbinden. Linienüberschneidungen, wie sie im Gebirge vorherrschen, die Wellen des Meeres, bieten viele sich aneinanderreihende Farbenabwechslungen: sie stimmen freudig, leicht.

Eine Maske wirkt auf den Erwachsenen zufolge seines schnelleren Auffassungsvermögens komisch erheiternd, auf das langsamer begreifende Kind jedoch unheimlich erschreckend. Ein Eindruck, der, schnell betrachtet, abstösst, kann, dauernd gesehen, Lustgefühle erregen: so eine steile Höhe, ein Abgrund nach Ueberwindung des anfänglichen Schwindelgefühls. Anderseits stimmt vieles

herab, was anfänglich erfreut: so eine Mondnacht, eine Höhlengrotte, tiefes schwarzes Wasser und anderes. Die Dauer eines Eindruckes entspricht hier schnellerem oder langsamerem Sehen in der Weise, dass ein freudiger Eindruck durch langes Verweilen Unlustgefühle, ein abstossender Eindruck dadurch Lustgefühle bewirken kann: das Geschwindigkeitsverhältnis im Wechsel der einzelnen äusseren Eindrücke, vereint mit dem Masse der subjektiven Vertiefung, sind also das Ausschlaggebende beim Zustandekommen von Stimmungen durch Farben.

Auch hängt eine Stimmung weniger von der Form einer Vorstellung als von der Färbung des Gefühlsmässigen, das sie begleitet, ab. Eine noch so weite Ebene wird bei heiterem Frühlingssonnenschein weniger schwermütig stimmen, die warmen vollen Strahlen finden selbst dort Gelegenheit, Farbengegensätze auszulösen. Hingegen stimmen die sonst so abwechslungsreichen Wellen des Meeres bei trübem, grauem Wetter einsam und traurig, weil die Farben des Lichtes darin fehlen. Sogar die fröhlichen Formen des bewaldeten Mittelgebirges sehen bei herannahendem Gewitter ernst und drohend aus. Das Tröpfchen Wahrheit, das in der vorher erwähnten, allgemein geltenden Behauptung — Ebene stimme schwermütig, Gebirge fröhlich (und wofür ja die Bewohner beider das beste Zeugnis ablegen) — liegt, beruht darauf, dass durchschnittlich die Lichtstrahlen auf der Ebene weniger Gelegenheit finden, sich zu brechen, als in den reichen Formen des Gebirges.

Dem Beobachter das Tempo aufzuzwingen, aus dem er die einzelnen Licht- und Farbenwerte eines Bildes zu verfolgen hat, bildet die schwierigste Aufgabe des Malers. Er reiht daher stellenweise leuchtende

Farben zusammen, um heftiger das Auge zu erregen, es zu schnellerer Tätigkeit anzufeuern, anderseits drängt er wieder alle Nüancen in die denkbarste Verschwommenheit hinein, um eine Verlangsamung des Sehens zu bewirken. Der Beobachter soll daher auf das Tempo achten, in das ihn die Licht- und Farbenbewegungen eines Bildes versetzen. Er soll diese Bewegungen so oft verfolgen, bis er auch in der eigenen Seele eine entsprechende Bewegung, bald schneller, bald langsamer, fühlt. Alsdann erst wird die Welt in ihm zum Leben erwachen, in die der Maler ihn im weiteren Verlauf der Einfühlung führen will. Leben heisst sich bewegen, nach bestimmten Gesetzen, unter bestimmten Voraussetzungen bewegen. Ein Kunstwerk richtig auffassen, heisst, vor allem die Bewegungen der künstlerischen Seele, ihre Eigenart und ihr Tempo im Verbinden von Sinneseindrücken sich aneignen. Wer hier versagt, sollte nie behaupten, ein Malwerk gesehen zu haben, und sei er durch alle Galerien der Welt gezogen — er schweige, es gibt wohl noch andere Genüsse für ihn. Wer diese Vorbedingungen durch Ideenflunkerei umgehen zu können glaubt, braucht nicht einmal geistlos zu sein: den Maler indessen, den er aufzufassen oder zu interpretieren glaubt, betrügt er um den besten Teil seiner Arbeit.

Farben fügen sich zu Stimmungen

Das Zusammensehen der Farben wird von der Geschwindigkeit des Wahrnehmungsverlaufes beeinflusst. Diese hängt ab erstens von der Beschaffenheit der äusseren Sinneseindrücke, indem stärkere Reizungen eine grössere Erregung der Nerventätigkeit hervorrufen,

zweitens vom subjektiven Zustande des Einzelnen. Wir können daher die Vorstellungen in einer Stimmung nicht aus denselben Grundfarben sich bewegen sehen als in der andern. Es fragt sich nun, ob bestimmte subjektive Zustände, bestimmte Stimmungen, auch die Bevorzugung besonderer Lichtreize, besonderer Farbentöne verraten, ob die Qualität einer Stimmung auch eine besondere Qualität der Grundfarbe, deren Nachwirkung sich auf die übrigen überträgt, auslöst.

Nach den Messungsresultaten der Physiologen scheint es unzweifelhaft, dass im Farbenempfinden erhebliche Abweichungen unter den einzelnen Menschen bestehen. Solche Messungen sind meines Wissens leider niemals in bezug auf psychische Zustände systematisch vorgenommen worden. Indessen gibt es doch genug Anhaltspunkte, um bei ausgeprägten Veränderungen des Gefühlslebens auch typische Verschiedenheiten im Farbensehen anzunehmen. „In ganz verschiedene Stimmungen, Betrachtungen versetzt uns, ja sogar in ganz anderen Farben erscheint uns ein und dieselbe Landschaft, je nachdem Kummer oder Freude sie anschauen. — Dem Melancholischen erscheint die Aussenwelt trüb, verändert, in anderen Farben.“ (Krafft-Ebing.) Ich hatte Gelegenheit, einen jungen Künstler zu beobachten, der über einen ansprechenden, gesättigten Farbenvortrag verfügte. Es kam bei ihm eine hochgradige Neurasthenie zum Ausbruch mit melancholischen Begleiterscheinungen. Ich konnte bemerken, wie schnell unter der Einwirkung der Krankheit sein malerisches Kolorit verloren ging, er begann alle Farben mit Weiss zu mischen, selbst in das leuchtendste Rot mischte er Weiss anstatt Gelb, so dass es kalt und matt erschien. Als ihm geraten wurde, die weisse Farbe möglichst auszuschalten,

stellte er die Farben bunt und hart nebeneinander, sie wirkten wie ein Verzweiflungsschrei und wurden, wie er selbst zugab, in der Natur nicht so von ihm empfunden. Viktor Szokalski beobachtete, „dass die Mangelhaftigkeit der Farbenempfindung fast ausschliesslich nur bei Personen einer robusten Konstitution und eines biliösen, melancholischen Temperamentes vorkommt.“ Er meint: „Nach der grossen Anzahl von Beobachtungen — lässt sich mit Gewissheit behaupten, dass die Frauen der Chromatopseudopsie weit weniger unterworfen sind, als die Männer,“ und versichert mit Gall, „dass das Farbenorgan bei dem Weibe weit mehr entwickelt sei, als beim Manne.“ Dafür spräche auch die Vorliebe des weiblichen Geschlechts für Blumen und schönfarbige Kleidung, während der Mann meistens geschmacklos wird, sobald er von der einfarbigen Kleidung erheblich abweicht.

In den Fieberdelirien Geisteskranker spielen die Farben der Plusseite eine grosse Rolle als Anzeichen einer abnorm gesteigerten Lebenstätigkeit. Besonders das Rot soll in den Farbenhalluzinationen erscheinen, meist werden rote Flammen gesehen, Griesinger erwähnt bei Hysterie auch blaue Flammen. In Schwächezuständen hingegen, die eine Abnahme der Lebenstätigkeit begleiten, wechseln die vor den Augen auftauchenden Farben nach der negativen Seite hin, es erscheint erst Grün, dann Blau, dann Violett und schliesslich Schwarz. Auch beim Erwachen aus der Narkose taucht zuerst die blaue Farbe auf, aus der anfangs alle Gegenstände flimmern.

Im gewöhnlichen Leben sind solche Abweichungen im Farbenempfinden zu fein nüanciert, um deutlich ins Bewusstsein dringen zu können. Sind doch selbst grundlegende Veränderungen von dem Betroffenen

nicht leicht zu bemerken, weil der einzelne Gesichtsnerv sich mit dem äusseren Reize identifiziert und deshalb keinen Vergleich, keinen Anhalt für objektive Irrtümer behält. Die meisten mit partieller Farbenblindheit Behafteten wissen nichts von ihrem Mangel, sie wissen nur von dieser oder jener Farbe nichts, die andere sehen. Auch die Bezeichnung verrät sie nicht leicht, da sie sich in der Regel daran gewöhnt haben, mit der Benennung einer bestimmten z. B. einer objektiv blauen Farbe die Empfindung einer anderen z. B. der grünen zu verbinden. Meist ist es ein Zufall, der ihre Umgebung auf ihren Zustand aufmerksam macht. Jemand, den die Natur mit der Vorliebe für eine besondere Grundfärbung, die in alle anderen Farben hineinklingt, veranlagt hat, kann ohne weiteres von dieser Abweichung vom Sehen anderer keine Kenntnis erlangen; auch durch Gemütszustände bewirkte Veränderungen in der Farbenwahrnehmung werden deshalb von jemandem nur soweit bemerkt, als sie bei hochgradiger Steigerung durch die Erfahrung am Gegenständlichen zu kontrollieren sind. Wer morgens mit einer plötzlichen Chromopsie erwacht, wird die weissen Gardinen z. B. für rosafarbig halten, wenn er nicht vom vorigen Tage her sich ihrer weissen Farbe erinnert und auf diese Weise seinen Gesichtsfehler entdeckt.

Wo wir uns aber im täglichen Leben umsehen, finden wir überall besondere Stimmungen durch entsprechende Farben ausgedrückt, oder wenigstens den Versuch dazu. Nicht zufällig behauptet der Volksmund von einem Glücklichen, er sähe alles „im rosigen Lichte", oder von einem Betrübten, er „sähe schwarz". „Lebhafte Nationen, z. B. die Franzosen, lieben die gesteigerten Farben, besonders die aktive Seite; gemässigte, wie die Engländer und Deutschen, das Stroh- oder

Ledergelb, wozu sie dunkelblau tragen. Nach Würde strebende Nationen, als Italiener und Spanier, ziehen die rote Farbe ihrer Mäntel auf die passive Seite hinüber.“ (Goethe: Farbenlehre.) Als Farbe der Herrschaft gilt bei allen Nationen Purpur oder Orange mit Purpur. Die katholische Kirche liebt es, ihre Macht durch kräftige Farbeneindrücke zu unterstützen. Das Zusammenwirken der Gegensätze Schwarz und Weiss wird durch goldenen Besatz erhöht. Im Violett der Bischofsmäntel steigert sich die Intensität aufs äusserste nach der passiven Seite, um Scheu und Ehrfurcht zu bewirken. Die leuchtende Purpurfarbe der Kardinäle hingegen steigert sich weit in die aktive, Freude erzeugende Seite des Spektrums, um zugleich als Ausdruck der Würde nach der Minusseite sich zu neigen. Die einfarbige schwarze Tracht der protestantischen Geistlichen ist eine grobe Geschmacksverirrung, eine Askese des Gesichtssinnes, eine gehässige Würde, die mit dem Leben nichts zu schaffen hat, ein Kind der Zeiten des 30jährigen Krieges. Schwarz ist die Farbe äussersterLebensverneinung, sie ruft Furcht und Abneigung hervor; Kinder zeigen Abscheu gegen Schwarz. Wer könnte einen protestantischen Geistlichen im Ornat sehen, ohne ans Sterben, an Krankheit, Hungersnot, an alle Schrecken der Reformationszeit zu denken? Der protestantischen Kirche hat das Verzichten auf stimmungsvolle Farben nicht wenig geschadet. Auf schwarze Farbe gerichtet ist die Stimmung zweifellos angesichts des Todes. Im Zeitalter der Totentänze galt Schwarz besonders als feierlich und würdevoll in Deutschland. „Im Laufe der schweren Zeiten, des langen Krieges werden schwarz und grauweiss beliebt, ohne doch gelb, rot, blau direkt zu verdrängen. Allmählich aber kamen die frohen Farben wieder zur

Herrschaft.“ (Berthold Haendtke: Deutsche Kultur im Zeitalter des 30jährigen Krieges.) Auch auf die Bedeutung, die damals Farben zur Unterscheidung der Stände hatten, weist Haendtke hin: „Im allgemeinen Schnitt ähneln die Kleider des Adels und des Bürgers wohl einander, indessen wie unterscheiden sie sich in Farbe, Stoff und Ausputz.“ Während das Mittelalter eine Vorliebe für das Glänzende, für Gold- und Silberbesatz hegte, wurden später die bunten Farben abgetönt und das Glänzende feiner verwebt. „Eine sehr bemerkenswerte Veränderung fand während des 17. Jahrhunderts in der Wahl der Farben und Ornamente statt. Man ist imstande, eine fortgesetzte Verfeinerung durch den ganzen Zeitraum zu verfolgen. Die schroff gegeneinandergesetzten, ungebrochenen Töne weichen zarteren, die jede Buntheit vermeiden; die Zeichnung der mit Gold- oder Silberfäden gestickten Zierarten wird ständig edler, bis der Höhepunkt in den wunderbar fein abgetönten Gewändern Augusts des Starken erreicht wird, die ohne Widerrede die schönsten sind, die je in Deutschland gearbeitet wurden.“ Wie das Lebensalter ebenfalls die Vorliebe bestimmter Farben beeinflusst, ja wie diese sogar durch die Eigenfarbe bestimmt werden kann, beobachtete bereits Goethe: „Die weibliche Jugend hält auf Rosenfarb und Meergrün, das Alter auf Violett und Dunkelgrün. Die Blondine hat zu Violett und Hellgelb, die Brünette zu Blau und Gelb Neigung, und sämtlich mit Recht.“

Dass bestimmte Stimmungen besondere Farben auslösen, zeigt sich nirgend deutlicher als in der Malerei. Jeder Maler verwendet einen Grundton, aus dem sich alle anderen Farben bewegen können, ohne den alle andern Farben zusammenhanglos und das ganze Kunstwerk eine Flickarbeit sein würde. Der Grund-

ton, aus dem ein Künstler seine Bilder berechnet, ist nicht immer derselbe. Meist bleibt er sich sehr ähnlich, wie ein Mensch sich selten untreu wird. Grössere Abweichungen pflegen im Wechsel der Lebensalter einzutreten, wie darin auch die Stimmungsarten wechseln. Marées wählt einen tiefen Grundton vor warmem rötlichen Braun, der dunkel die Umrisse umspielt; aus solch einem dunkeln Grunde bewegen sich leicht seine satten Farben, in denen Rot, Blau und Grün mit Vorliebe auftauchen. Der gelblich-braune Grundton Anselm Feuerbachs ist blass, mit Weiss gemischt; daher kommt es bei ihm selten zu starken Farbenmischungen, der ganze Farbenvortrag bewegt sich in zarten Nüancen, abgesehen von seinen Kinderszenen, die unter dem Einflusse Makarts stehen. Uhde malt aus einem weisslichen Hellgrau, weshalb auch bei ihm sich alle Farben viel mit Weiss mischen, sich mehr in feinen Nüancen als in krasser Gegensätzlichkeit erschöpfen. Max Liebermann, der ein viel dunkleres Grau, meist ins Bräunliche gehend, zum Grundton nimmt, kommt zu weit intensiverer Farbengebung. Segantini lässt überall eine prickelnde rötliche Farbe durchschimmern, daher werden durch die meisten seiner Werke so intensive, oft beunruhigende Lichtreize hervorgerufen. Klinger bevorzugt ein Violett, das sich meist nach Rot zieht, er bleibt aber gerne im hellen Grundton. Rembrandts gesättigte Farbenpracht bewegt sich aus einem dunklen goldigen Gesamtton, Rubens verwendet dazu ein helleres gelbliches Weiss, daher werden seine Farben nirgend so voll und warm wie bei Rembrandt, er geht leicht zum hellen Violett über, besonders in den Fleischtönen. Van Dyck steht bei seiner Farbengebung in der Mitte zwischen beiden.



8. Memling, Maria mit dem Jesuskind

(Aufnahme F. Hanfstängl, München)

Stimmungen fügen sich zu Farben

Da eine besondere Stimmung von ihrer eigentümlichen Farbenempfindung begleitet wird, so ist auch anzunehmen, dass Farbeneindrücke die Stimmung eines Menschen mehr oder minder zu beeinflussen imstande seien. Wir wissen von den Finsenschen Versuchen, wie unter der Bestrahlung durch Sonnenlicht die Hautatmung gesteigert wird und der Umlauf des Blutes eine Beschleunigung erfährt. Durch den Ausfall des Lichtes wird der Stoffwechsel gehemmt, durch intensivere Bestrahlung beschleunigt. Dieselben Wirkungen sind auch nach dem Eintritt des Lichtes durch das Medium des Auges beobachtet worden, und zwar ergab sich dabei nicht nur seine Quantität, sondern auch seine Qualität, die Farben, als besonders bedeutungsvoll. J. Dogel fand, dass die verschiedenen Farben sowohl die Weite der Pupillen wie das Lumen der Blutgefässe des Augenhintergrundes verändern. Bei roter, blauer und violetter Beleuchtung sind die Pupillen weiter als bei gelber, orangefarbener und grüner; das Lumen der Blutgefässe erscheint weiter bei rotem und blauem Licht als bei grünem. A. Akopenko, der neuerdings interessante Beiträge zur Cromotherapie der Geisteskranken lieferte, beobachtete, dass die Plusseite des Spektrums beschleunigend auf den physischen Lebensprozess einwirkt, die Minusseite ihn hingegen bedeutend verlangsamt. Bereits bei grünem Licht beginnt sich eine hemmende, niederdrückende Wirkung bemerkbar zu machen, die nach rechts schnell zunimmt. Somatische Erscheinungen treten unter Einwirkung beider Enden des Spektrums ein, jedoch nach rechts schneller und stärker, sie können bei Violett un-

erträglich werden. Eine Veränderung der Blutzirkulation macht sich besonders unter grüner Beleuchtung bemerkbar. Die Beschleunigung des physischen Prozesses bedingt eine Erhöhung der äusseren Sinnestätigkeit: das Auge sieht also unter gewissen Lichteindrücken schneller als unter anderen; es verbindet deshalb die Farben in verschiedener Weise, empfindet sie aus verschiedenen Stimmungen. Goethe hat nachdrücklich auf die Beeinflussung der Stimmung durch das Tragen farbiger Gläser hingewiesen; sie wurde durch die Einwirkung der Plusseite des Spektrums erhöht, durch die der Minusseite herabgesetzt; dasselbe fanden Ponza, Schlager u. a. bei ihren Versuchen mit Geisteskranken. Diese unverkennbaren Tatsachen regten natürlich die Phantasie sonst zuverlässiger Aerzte in hohem Masse an: man glaubte u. a. zu beobachten, dass Fabrikarbeiter unter dem Einfluss roter Galsfenster in Aufregung und Schlägerei gerieten, sich aber bei blauen Fenstern wieder beruhigten; derartige Uebertreibungen lassen sich sonst nirgend bestätigen, denn wenn die Farben auch eine feinfühlige Seele bewegen können, so vermögen sie doch wohl nicht die Arme und Beine robuster Arbeiter in Bewegung zu setzen.

Um Stimmungen an Farben zu binden, bedarf es indessen keiner physiologischen Untersuchung. Jedem höheren Lebewesen ist dies Gefühl von Natur eingeimpft. Die Tiere suchen durch ihre Lockfarben beim andern Geschlecht für sich Stimmung zu machen. Und kein Geschöpf ist in der Anordnung zu diesem Zwecke sorgfältiger als der Mensch. So richtet die weibliche Jugend ihr Augenmerk auf nichts mehr als auf die Farben ihrer Kleidung. Ausser den Farben der Plusseite, die auf eine erhöhte Lebenstätigkeit ge-

richtet sind, werden solche Farben angewandt, die geeignet erscheinen, die Eigenfarbe zu erhöhen. Rosa verstärkt die Leuchtkraft des Weissen, ohne ihm viel von seiner Helligkeit zu nehmen, deshalb erfreut sich Rosa, z. B. rosafarbene Schleifen, grosser Beliebtheit, wenn die Eigenfarbe nicht durch Rosa leidet, wie etwa bei südländischer Fleischfarbe oder unreinem Teint. Am wirkungsvollsten für die Auslösung von Stimmungen ist die Zusammenstellung von Kontrastfarben; hierzu gehört aber ein sehr feiner Geschmack, weil der kleinste Missgriff in den Nüancen schreiend abstossend erscheint. Weiss verbindet sich am besten mit solchen Farben, die weissliches Licht geben. Volle Farben wie Rot und Gelb heben sich zu schwer vom weissen Gewande ab, besser aber Karminrot, weil es weissliches Licht hat. Das intensive Rot verliert durch weisse oder schwarze Punkte die dieser Farbe eigentümliche aufregende Wirkung, ohne der Farbe viel an Qualität zu nehmen.

Auch im öffentlichen Leben sucht man Stimmung durch Farben zu erzielen. Der Purpurmantel des Fürsten, die Uniformen seiner Soldaten sind darauf gerichtet, wenn sich auch nicht der beste Geschmack darin offenbart. Die Farbenfreudigkeit der katholischen Kirche, ihr Hervortreten bei festlichen Aufzügen: alles weist darauf hin, dass die höchsten Augenblicke des öffentlichen Lebens sich der Farben bedienen, um Stimmung zu machen.

Unter allen Gattungen der Kunst ist es in erster Linie der Malerei vorbehalten, sich dieses mächtigen Mittels, der Farben, zur Erzeugung von Stimmungen, zu bedienen. Sie tut es so ausgiebig, dass die Farben hier geradezu als alleinseligmachende Grundbedingung erscheinen, dass sie allein Wunder bewirken müssen.

Nur der grösste Unverstand des Beobachters vermag ihnen den Weg in seine Seele zu versperren, indem er überall Beziehungen sucht, an die der Künstler niemals dachte — nur nicht Beziehungen unter Farben. Jede gute Malerei soll aber eine Stimmung auslösen können, bevor der Beobachter noch etwas von ihren Linien und Formen erkannt hat. Menzels Flötenkonzert erregt eine wohltuende, warme Empfindung, auch wenn wir mit halb geschlossenen Augen hinsehen und nichts von seinem Inhalte begreifen. Wer Stucks Farben auf sich einwirken lässt, ohne an das Dargestellte zu denken, den überkommt die Stimmung jener äussersten Minusseite des Spektrums, aus der die Leidenschaften sich ins Wilde, Furchtbare steigern. Böcklins Farben, die weniger dunkel sind und nie aus diesem äussersten Lila sich bewegen, oft sogar sich weit in die Plusseite steigern, lösen viel freundlichere Stimmungen aus und wirken in einzelnen Bildern sogar fröhlich.

Stimmungen in der Natur

Die Ursache der Stimmung liegt also zunächst in der individuellen Beschaffenheit des Einzelnen. Die Geschwindigkeit, in der die verschiedenen Farben von ihm verbunden werden, seine Gewohnheit, auf bestimmte Zeit Kontrastfarben im Auge nachwirken zu lassen, und endlich die Anlage seiner sinnlichen Erinnerungen, auf diesen oder jenen Farbenreiz stärker zu reagieren: alles das wirkt zusammen, um an besondere Stimmungen bestimmte Grundfarben, an bestimmte Farben besondere Stimmungen zu binden.

Sodann kommt die objektive Beschaffenheit der Aussenwelt hinzu, deren Anordnung dem Streben der Seele nach Harmonie mehr oder minder begegnet. Wir fanden die Menschen bemüht, den verschiedenen Stimmungen der Umgebung durch passende Auswahl von Farben zu begegnen. Die Tiere suchen durch Lockfarbe den Geschmack des anderen Geschlechts zu treffen und sich durch Schutzfärbung harmonisch der Landschaft einzufügen. Am vollendetsten tritt uns jedoch die Unterordnung zur Gesamtstimmung in der Welt des Unbewussten, in der leblosen Natur, vor Augen. Was beim subjektiven Sehen die Seele verrichtet, übernimmt in der Landschaft die Luft. Sie erfüllt die Räume zwischen den Dingen und bewirkt, dass diese eine Schwächung der Eigenfarbe zugunsten der Uebereinstimmung mit der Umgebung erfahren. Von ihrer Dichtigkeit hängt das Mass der Harmonie ab, die alle Gegenstände verbindet. Die moderne Kunst, feinere Uebergänge in den Farbennüancen erstrebend, bringt deshalb auf den landschaftlichen Darstellungen die Luft mehr zur Geltung als die frühere. Vielleicht ist es kein blosser Zufall, dass England den ersten Anstoss dazu gab: hier ist die Luft besonders feucht und dicht, ihr Einfluss auf die zartesten Zusammenstimmungen der Farben wie nirgend günstig; aus diesen wundervollen Symphonien von gebrochenem Licht und Dämmerung konnte Turner seinen Träumen den Schein der Wirklichkeit geben. Was wäre die landschaftliche Stimmung ohne Luft? Sie erst gibt dem Künstler die Möglichkeit, Dinge miteinander in farbigen Zusammenhang zu bringen; ein Mensch ohne Seele wäre nicht hässlicher wie die Landschaft ohne Luft: alles in ihr bliebe hart, tot, gleichgültig, seelenlos. Auch in der leblosen Natur kom-

men Gegenstände vor, die sich leichter, andere, die sich schwerer einer Nachbarschaft anpassen; doch gibt es nichts, das Entfernung und Luftverhältnisse nicht zu verbinden vermögen. Am ödesten, einförmigsten unter der Sonne liegt wohl eine wüste Strecke unfruchtbaren Sandes. Dafür ist ihm aber von Natur eine eminente Lichtanpassungsfähigkeit zuerteilt: er zeigt sich für die grössten Gegensätze zwischen Licht und Schatten empfänglich, vom leuchtendsten Weiss-Gelb bis zum tiefen bläulichen Violett; vormittags überschüttet ihn der helle Himmel mit einem zarten Silberschimmer; mittags lächelt er goldig im vollen Sonnenschein, abends umhüllt ihn die dichtere Luft mit einem leichten blauen Flor, die Schatten sind von Violett und Umbra gesättigt. Die Nähe des hellen Wasserspiegels lässt ihn wie Schnee so weiss zwischen Himmel und Erde aufleuchten, unter den Bäumen der Wälder lagert er dunkel, kalt, schweigend. Was sich den Stimmungen in der Natur nicht von vornherein unterordnet, wird doch durch die Zeit dahin gedrängt. Ein Bauwerk, alt geworden unter grünen Bäumen, unter blauem Himmel, verändert seine Eigenfarben, um etwas vom Grün der Bäume und vom Blau des Himmels aufzusaugen; gleichzeitig beginnt sich seine Empfänglichkeit für Reflextöne zu steigern: bei grauem Himmel gehen seine Farben aus Weisslichgrau, bei klarem Wetter aus Blau; besonders deutlich spiegelt sich der Wechsel der Luft an hohen Schornsteinen wider. Ein z. B. gelbes Haus im Walde zieht das Grün der Umgebung an und erhält dadurch ein grünlich-graues Aeussere, das heller oder dunkler ausfällt, je nachdem hauptsächlich Licht oder Schatten während dieses Umfärbungsprozesses darauf einwirkten.

Oelbilder, die lange im Dunkeln hängen, bekommen

schwarze Schatten, nur dauernde Einwirkung des Lichts vermag sie wieder aufzuhellen.

Der Künstler wird diese Gesetze angesichts der Natur stets berücksichtigen; er wird nötigenfalls auf seinen Landschaftsporträts diesem Anpassungsprozess vorgreifen müssen, um alles „in Ton zu bringen", „abzustimmen". Selbst den ödesten Gebäudekomplex weiss der Maler aus einem einheitlichen Farbenzusammenhange zu geben. Man muss Meuniers Landschaften betrachten, um zu erkennen, wie künstlerisch vollendet sogar Fabriken etc. durch richtige Anpassung der Farben erscheinen können. Das Auge des Malers macht instinktiv vor jedem Gegenstande in der Natur, dessen Farbe sich mit den übrigen nicht passend verbinden will, halt; er überstreicht diese Stelle auf dem Bilde mit den Tönen der Umgebung und mischt nur eine gewisse Nüance jener Naturfarbe hinein, so dass sie wohl darin zur Geltung kommt, aber abgeschwächt durch die andern. Nur der moderne Architekt vergisst oft in rücksichtslosester Weise, dem Streben der Natur nach Farbeneinklang entgegenzukommen. Seine Tünchen, Lacke und Oelfarben sind meistens derartig intensiv, dass der Natur zehn Jahre und darüber kaum hinreichen, seine Geschmacklosigkeit auszugleichen. Am leichtesten passen sich Rohmaterialien wie Schiefer, Sandstein, Granit, Eichenholz, auch gebrannte Ziegel ohne Politur der Umgebung an. Bei Uebertünchungen sollte man daher doppelt sorgsam in der Auswahl der Farben vorgehen und sie in möglichst wenig abstechenden und intensiven Tönen halten.

Gegenstände, deren Farben von Natur in die Harmonie des individuellen Anschauungsprozesses eingehen, erleichtern und beschleunigen die Tätigkeit des seelischen Zusammensehens und Verbindens der ein-

zelnen Stimmungselemente. Gegenstände, die sich schwer oder überhaupt nicht in die Stimmung fügen, machen sie stocken und sind imstande, jede Stimmung aufzuheben. Die Seele, die nur aus Stimmungen empfindet, hält bei ihnen inne und versucht, durch selbständiges Uebertragen der andern Farben den unharmonischen Eindruck abzuschwächen und subjektiv umzugestalten. Wer Werke schafft, die das Zustandekommen von Stimmungen erschweren oder verhindern, greift das menschliche Seelenleben in seinen Grundelementen an. Es ist deshalb eine törichte Unbesonnenheit, landschaftliche Farben und Linien aus ihrer einheitlichen Bewegung zu reissen, sie mit langweiligen geraden Eisenbahndämmen zu durchschneiden, durch Abholzung von Wäldern ihre Gegensätze zwischen Licht und Schatten zu zerstören oder ihnen Bauwerke dort zu unterschieben, wo diese nur die Harmonie und Schönheit der Umgebung beeinträchtigen können.

Für die anderen Sinne, deren Reizung ebenfalls Stimmungen zerstört, besteht in Deutschland ein gewisser polizeilicher Schutz: auf der Strasse darf sich kein Leierkasten hören lassen; wer schlechte Speisen verabfolgt, wird mit Gefängnis bestraft; selbst die schlechte Luft sucht man hie und da zu beseitigen — nur der Gesichtssinn, der wichtigste zur Erzeugung von Stimmung, ist völlig vogelfrei: man kann ihn auf das schlimmste misshandeln, ohne die Freiheit einzubüssen.

Nirgend macht der Mensch solch einen freien Gebrauch von seiner Zerstörungslust wie in der wehrlosen Natur, nirgend sonst dehnt sich der ruhige Bürger so behaglich, es fehlt ihm hier jeder Respekt: das beste Reislein ist ihm gerade gut genug, als Krückstock zu dienen. Nicht, dass sich der Mensch wie ein Wüterich

in der Natur austobte: nein, mit Gönnerblick, mit dem Scheine des öffentlichen Rechtes legt er sein abgetretenes Strassenpflaster mitten durch die wildeste Schönheit landschaftlicher Reize; als gehöre sich das so, als passe er mit seinen schwerfälligen Spuren gerade am besten da hinein!

Die Natur hat ihre Feinde. Sie sträubt sich instinktiv vor ihrer Berührung. Nicht schnell genug kann sich das Gras wieder aufrichten, das ein menschlicher Schritt berührte, wie atmet das Waldesmoos auf, sobald man den Fuss emporhebt. Es gibt noch wilde Gegenden, wo jedes Blatt zittert, wenn sich ein paar Brillengläser darauf richten.

Aber auch die Feinde der Natur sind es nicht aus böser Absicht: es ist bei ihnen nur eine geschmacklose Form von Liebe, denn wer könnte anders, als sie lieben — jeder freilich auf seine Weise. Mit dem Worte Natur bezeichnet der Mensch in der Regel alles, was vor ihm geschaffen war, was er bereits fertig vorfand. Die Erde, die sein Fuss tritt, die Blumen, die seine Hand bricht, die Tiere, die er abschlachtet — alles, was ihm direkt unentbehrlich ist, was er ungestraft demolieren kann, gehört zur Natur. Ich übertreibe nicht. Nur wenige lieben die Natur mit keuschem Blick um ihrer selbst, ihrer wilden und reichen Schönheit willen. Die meisten lieben ihre Duldsamkeit, ihre Nützlichkeit und ihre Anhänglichkeit. Daher die ausserordentliche Komik, in der sich die Liebe zur Natur bei der grossen Masse ihrer Verehrer äussert. Man muss es sehen, mit welcher Zärtlichkeit und Sorgfalt eine Bäuerin ihr Schäfchen aufzieht, um es dem Schlächter verschachern zu können. Wie lacht das Herz des Landwirts, wenn er an einem Getreidefeld oder an einer fetten Hammelherde vorbeigeht, zumal wenn es seine eigene ist. Oft

geht die Liebe zur Natur buchstäblich durch den Magen. Aber es gibt viele Gradunterschiede: Vom kurzsichtigen Stubengelehrten, der die Natur der frischen Luft wegen liebt, der sich in abgemessenen Pausen Nüstern und Lungen davon vollpumpt, bis zur Bäuerin, die allabendlich in gesättigter Andacht ihre Kohlbeete durchwandert, besteht eine unendliche Reihenfolge von Variationen, die alle auf einen Zweck hinauslaufen: sich selbst zu nützen. Es liegt mir sehr fern, gegen diese mindestens gesunden Triebe etwas einwenden zu wollen. Widersinnig wirkt die Liebe des Alltagsmenschen zur Natur erst, wo sie sich grosszügiger äussert. Stösst ein unternehmungslustiger Techniker auf einen einsamen Gebirgsvorsprung, wo die Natur eben in ihrer Wildheit und Entlegenheit auf ihn so mächtig einwirkt, alsdann steht im nächsten Frühjahr dort sicherlich ein Aussichtsturm oder ein Wirtshaus, meistens beides, und es müsste nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn nicht die wilden Bäume und Hänge bald mit einer Eisenbahnlinie durchholzt und verflacht wären.

Dass man — allerdings selten genug — dennoch irgendwo Einsamkeit und Schöpfungsruhe zu atmen vermag, verschuldet keinesfalls der gute Wille des modernen Naturfreundes. Er hat eben noch nicht alles überwältigen können, es ist in der Natur zuviel Schönheit, sie liess sich in der kurzen Zeit nicht nach seiner Nivellierwage umschaufeln. Er hat's einfach noch nicht geschafft. Weil aber vieles noch zu tun übrig blieb: deshalb ist der Techniker so arbeitsfreudig, deshalb häuft er Erfindung auf Erfindung, um sich breitspurig, wie ein Parvenü im Fürstenschloss, auf dem Mont Blanc zu ergehen.

Wer Stimmungen zerstört, reisst die Mensch-

heit aus ihrem Zusammenhange mit der Zukunft: sie allein sind es, die alle einzelnen Augenblicke zur einheitlichen Gestaltung zwingen, sie gefühlsmässig mit einander zu einem Ganzen verbinden; ohne sie ist das Seelenleben des Menschen ein Stück- und Flickwerk, als hätte ein Maler in sinnloser Weise alle Farben neben einander auf die Leinwand gesetzt, ohne Uebergänge, ohne Verbindungen und ohne Auswahl.

Die Modifikation der Stimmungen

In den zentralen Nerven sind die einzelnen Sinnesgebiete nicht streng gegen einander abgeschlossen; es bestehen unter ihnen mehr oder minder deutlich erkennbare Leitungsverbindungen, wie sich das schon aus der Vervollkommnung des Gesichtssinnes durch Vermittlung des Tastsinnes ergab. Seit etwa 50 Jahren beobachtete man Gesichtseindrücke, die lediglich durch Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks- und Tastempfindungen im Sinne hervorgerufen wurden. Diese sogenannten Photismen haben zuerst Blaiter, Nussbaum und Lehmann untersucht, in neuer Zeit beschäftigte sich Urbantschitsch eingehend mit ihnen. Nussbaum und Blaiter fanden für jeden Ton eine bestimmte Farbe, hingegen löst die bestimmte Farbe nicht immer eine Tonempfindung aus: wir vermögen daher Farben ohne andere Sinnesempfindungen, nicht aber andere Sinneseindrücke ohne die Auslösung von Farben im Gesichtssinn zu empfangen. Eine Stimmung kann also durch viele andere Eindrücke hervorgerufen werden, immer aber verbindet sich mit ihr eine bestimmte Färbung. Man könnte meinen, dass die Färbung einer Stimmung lediglich aus

gleichzeitigen Eindrücken der anderen Sinne resultiert, indessen liess sich auch ein sehr entschiedener Einfluss der Farben auf die Intensität der übrigen Sinnesempfindungen nachweisen. Nach Urbantschitsch hört man besser bei gleichzeitiger Reizung des Auges. Die Farben der Plusseite erhöhen im allgemeinen die Eindrucksfähigkeit der andern Sinne, die negativen Farben setzen sie herab. Ein rotes Glas vor den Augen verstärkt die Gehörsempfindung, die durch Gelb und Blau schon vermindert wird. Der Geschmack des Süssen steigert sich durch Rot und Grün, nimmt ab durch Gelb und Blau; auch das durch Eintauchen der Hand in warmes Wasser erzeugte Wärmegefühl erfährt durch intensive Beleuchtung eine Erhöhung, während Blau und Violett es abschwächt.

Jede Stimmung ist also von Licht- und Farbenempfindungen begleitet. Sind neben Lichtwahrnehmungen gleichzeitig andere Sinneseindrücke gegenwärtig, so erleiden diese eine Veränderung durch die Qualität der Farbeneindrücke, jedoch immer nicht stark genug, um sich ganz der Stimmung einzufügen, vielmehr können sie zum Teil durch ihre Fähigkeit, selbst bestimmte Farbeneindrücke auslösen, grössere oder geringere Störungen hervorrufen. In der Einsamkeit und Ruhe, die kein störendes Geräusch erreicht, erscheint uns die Natur stimmungsvoller; eine in diese Färbung nicht hineinpassende Melodie verhindert sogleich das Zustandekommen von Stimmung, ebenso das Gefühl starker Hitze oder Kälte; kaum gibt es in der Natur etwas Stimmungsvolleres als eine Winterlandschaft im Pelze betrachtet; frierende Füsse machen indessen einen erbärmlichen Anblick daraus. Schöne Gegenden, an deren Genuss uns im Vorübergehen Hunger, Frost, Lärm oder

andere Sinneseindrücke beeinträchtigten, können uns deshalb in der Erinnerung, wo diese Störungen aufhören, ausserordentlich anziehend vor Augen schweben und unsere Sehnsucht erwecken. Mit dem Vergessen der im Erleben alle Sinne gleichzeitig erregenden Einzelheiten erfassen wir klarer die Elemente der Stimmung in Farbe, Form und Bewegung. Nächst den störenden Einmischungen anderer Sinne vergessen wir am leichtesten die Bewegung, weil sie das am spätesten zu den Dingen Hinzugekommene ist. Eine Festlichkeit z. B., in der uns das hastige Hin- und Herlaufen zerstreute, bewegt sich in der Erinnerung immer langsamer, je weiter sie zurückliegt; schliesslich wissen wir uns überhaupt nicht mehr bestimmter Bewegungen darin zu erinnern, alles scheint ruhig auf einer Stelle zu verharren, nur die Gestalten und Farben vermeinen wir im Erinnerungsbilde noch zu erkennen. Aus dieser Ruhe gehen die meisten Erinnerungen an die frühe Jugend, und darin liegt der Zug des Friedlichen, den sie alle an sich haben; schlieslich, wenn wir an die ersten Eindrücke zurückdenken, gehen auch die Formen immer mehr verloren, und die Erinnerung an Farben allein bleibt zurück, derart, dass wir nicht wissen, ob sie ausser uns oder in uns waren. Wir erinnern uns dort an Lust- und quälende Unlustempfindungen, die an grellen Farben z. B. Rot oder Blau hingen, an Ansätzen zu Vorstellungen, mit denen sich bestimmte Farben verbanden, wie dies Adalbert Stifter in seiner Lebensskizze schildert.

Das „Zurückgestalten" der Sinneseindrücke in der Erinnerung vollzieht sich nach bestimmten Gesetzen, wodurch jene erheblichen Veränderungen ausgesetzt sind. Nicht nur der Ausfall störender Sinnesempfindungen täuscht die Erinnerung über den Stimmungsge-

halt einer zurückliegenden Situation, sondern es mischen sich in sie unablässig neue Eindrücke verändernd hinein, die die Gegenwart mit sich bringt. Sogar im Traum erregt jede Gehörsreizung eine Lichtempfindung. Diese Beziehungen weist Viktor Urbantschitsch in seinem Buche: „Ueber subjektive optische Anschauungsbilder“ überzeugend nach. Wenn wir nach einem völlig in uns aufgenommenen Gesichtseindruck die Augen schliessen und ihn durch das Gedächtnis reproduzieren, erfährt er die verschiedensten Veränderungen, die abhängig sind von unserer jeweiligen Gemütsverfassung sowie von Einwirkungen seitens der anderen Sinne. Ein bestimmter Akkord z. B. bringt im Gedächtnisbilde andere Partien zum Vorschein als etwa ein Nadelstich auf Stirn, Wange oder Nase. Dazu beginnen sich im Gedächtnisbilde die Figuren nach verschiedenen Richtungen zu bewegen, und die Farben vereinfachen und verändern sich ebenso wie die Grössenverhältnisse eine Abweichung erfahren; ja, die Seele treibt ihr Spiel soweit, dass sie falsch zusammengesetzte Bilder richtig stellt und dabei willkürlich Farben überträgt, je nach ihrer Gewohnheit, die Dinge zu sehen. Urbantschitsch führt eine Menge von überzeugenden Beispielen dafür an. Viele Sinneseindrücke, die uns im Anschauungsprozess entgehen, werden erst im Gedächtnisbilde, oft nach langer Zeit, zum Bewusstsein gebracht, ja es treten hier sogar Gegenstände und Farben hervor, die den äusseren Sinnen nicht unmittelbar zugänglich sind.

„Eine farbige Reproduktion war mit Papier bedeckt, sodass beim angestrengten Betrachten der Vorlage in deren unteren Hälfte einige farblose Querlinien hervortraten. Die Versuchsperson hatte die Vorlage durch 45 Sekunden zu fixieren und dann die Augen zu schlies-

sen. Im Gedächtnisbilde traten die Umrisse dreier Frauengestalten auf, von denen die eine eine Schürze mit blauen Querstreifen trug... Diese im Gedächtnisbilde auftretenden Einzelheiten waren in der Vorlage in der geschilderten Weise enthalten.“ Nach den zahlreichen Beispielen, die diese Beobachtung bestätigen, könnte man vielleicht darauf schliessen, dass auf der Retina auch die Bedingungen zur Auslösung photochemischer Lichtstrahlen liegen, die von ihr nach genügender Einwirkung zwar aufgenommen, aber erst unter bestimmten Vorbedingungen, z. B. nach Verdunkelung des übrigen Lichts durch Schliessen der Augen, entwickelt werden.

Das Zurückgestalten der Sinneseindrücke auf ihre charakteristischen Elemente gibt der Seele ihre Perspektive, in der sich die Einzelheiten des individuellen Daseins zur Einheit verbinden. Da sich Vergangenes nicht vorstellen lässt, ohne durch gegenwärtige Einflüsse in der Erinnerung umgestaltet zu werden, anderseits gegenwärtige Eindrücke nur zugleich mit dem vorhandenen Erinnerungsinhalt wie durch einen farbigen Schleier in unser Bewusstsein treten können: so geschieht es, dass in der Stimmung sich die Gegenwart mit der Vergangenheit gefühlsmässig zu einem neuen gleichzeitigen Ganzen zusammenfügt. Je vollkommener diese verschiedenen Momente ineinandergehen, desto harmonischer ist die Stimmung der Seele. Oder: die Unmöglichkeit, einen Sinneseindruck an sich zu empfinden, bildet die einzige Möglichkeit zum Zustandekommen von Stimmungen. Die Grundstimmung eines Menschen äussert sich in der Anlage seines Charakters, sie drückt allen seinen Handlungen, mögen sie auch gegensätzlich erscheinen, den Stempel der Persönlichkeit auf; ein und dieselbe Handlung kann die

verschiedensten Charaktere anzeigen, je nach der Stimmung, aus der sie vollführt wurde.

Wir wissen, dass das ungebildete Volk krasse, unverbundene Farben mit möglichst viel Glanz bevorzugt; dasselbe gilt auch von Kindern. Ebenso finden wir das Sprunghafte und Unvermittelte in ihrem Denken, Empfinden und Handeln. Das Kind fällt aus dem Weinen ins Lachen so unvermittelt, wie seine Lieblingsfarben Rot und Gelb nebeneinander stehen. Der Ungebildete kann sich so zudringlich und roh zeigen, wie die Farben, die er liebt. Krass wie in seinen Farben ist er in seiner Ausdrucksweise; unvermittelt wie sie, fällt er aus der grössten Aufregung in den grössten Stumpfsinn; jeder Mittelton ist ihm fremd, unsichtbar; auf einen Reiz reagiert er entweder überhaupt nicht oder gleich mit Anstrengung aller Muskeln. Die Gegensätzlichkeit der Farbenskala des unentwickelten Farbensinnes zu der des Künstlers ist ebenso gross, wie der Unterschied zwischen dem Pöbel und dem Gebildeten überhaupt. Wie der Künstler zugunsten eines Grundtons auf die Intensität aller übrigen Farben verzichtet, resigniert auch der Gebildete an den einzelnen Dingen seiner Umgebung, um die Harmonie des Ganzen zu wahren; sein erhöhter Eigenwert macht die Dinge mehr von seinem Selbst abhängig als sein Selbst von den Dingen, so dass ihn an diesen mehr das „Wie“ als das „Was“ interessiert. „Wie“ sich seiner Stimmung etwas einordnet, ist ihm wichtiger, als „Was“ sich ihr naht. Seine Handlungen und Bewegungen erscheinen den gewöhnlichen Dingen gegenüber matt, abgemessen, sowie der Künstler die nebensächlichen Farben unterdrückt und nur andeutungsweise gibt. Das alles aber geschieht nicht aus Schwäche, sondern zugunsten der Steigerung



9. Tizian, Kurfürst Joh. Friedrich von Sachsen
(Aufnahme F. Bruckmann, München)

im Wesentlichen. Aber auch hier darf der Grundton des eigenen Selbst nicht überschritten werden, auch bei der höchsten Steigerung darf der Künstler sich nicht hinreissen lassen, aus dem Rahmen seiner Grundfarbe zu fallen. Ein Mensch von edler Stimmung wird stets etwas Besonderes in seiner Art zu sein an sich haben, das ihn von andern unterscheidet. Die Dinge, die mit ihm in nähere Berührung kommen, werden eine besondere Färbung annehmen, und alle seine Erlebnisse werden aus einer besonderen Tonart gehen. Dies alles hängt nicht an Worten und Handlungen, es lässt sich ebenso wenig beschreiben wie die Grundfarbe eines Bildes, es ist, was Diderot in der Kunst „das Geheimnis“ nennt. Dies Geheimnis ist so tief, dass wir es im gewöhnlichen Leben selten empfinden. Nur in der Kunst, wo wir es auf seine sinnlichen Elemente zurückgeführt sehen, gewinnen wir einen klaren Eindruck davon. Gelegentlich mag es uns auch in sehr nahen Lebensbeziehungen eingehen. Wenn z. B. Eltern den Kindern ihre Jugenderlebnisse erzählen, so ist es die Nachempfindung einer anderen Grundstimmung, die die Kinder so neugierig auf alle jene Dinge macht, deren Anblick sie sogleich ernüchtern würde. Ueberhaupt muss man aus demselben Grunde eine Gegend meiden, die durch die Nähe eines geliebten Wesens abgestimmt wurde, um nicht Enttäuschungen zu erleben. In der Liebe macht die Ahnung einer andern Grundstimmung jede unbedeutende Aeusserung des Geliebten bedeutungsvoll, Liebende nehmen die Grundstimmung des anderen Teiles in sich auf, ihnen erscheint die Welt daher buchstäblich in anderem Lichte, in anderen Farben, sie fühlen ihr eigenes Stimmungsleben

nicht nur erhöht, sondern durch das des andern erweitert.

Hierauf beruht auch die Wirkung aller grossen Kunst: Gefühlsanklänge in uns zu entdecken und zu heben, die bisher in tiefe Nacht gehüllt waren; das vom Kunstwerke ausgehende Licht erhellt ihre Dunkelheit und zwingt sie in neue Stimmungsbewegungen hinein; es will uns Wege weisen, die Aussenwelt in anderem Lichte zu sehen, die Einzelheiten zur harmonischen Anschauung zu bringen, edle Empfindungen an ihnen auszulösen. In ihrer auf zukünftige Möglichkeiten gerichteten Art, überflügelt sie jeden andern kulturschaffenden Faktor des menschlichen Lebens und erscheint als das Freie, Unabhängige gegenüber dem Zwange von Wirklichem, Tatsächlichem.

Jede Stimmung besteht aus dem Zusammenschluss einer Unsumme von Erinnerungen, in die sich ein kleines Quantum Wirklichkeit mischt. Jeden Sinneseindruck begleiten die Nachklänge anderer, begleiten zahllose Erinnerungen, von denen er abgestimmt wird. Empfinde ich z. B. die rote Farbe, so erscheint sie durch die Nachwirkung der vorhergesehenen beeinflusst, blicke ich in ein Menschenantlitz, so modifiziert sich der Reiz, den es ausübt, mit der Summe von Erinnerungen an frühere Gesichtseindrücke. Die Wirkung, die Menschen und Dinge auf uns ausüben, ist deshalb abhängig von der jeweiligen Stimmung, die uns erfüllt. Diese bereitet uns für alle Möglichkeiten vor, die in unserem Verhältnis zur Aussenwelt liegen, bestimmt gewissermassen unser Schicksal. Die Vermischung von Erinnerungen mit Eindrücken geschieht unter dem Bewusstsein, im Traum, im Schlafe: in jenen unempfindlichen Zwischenräumen, die den einen Sinnesreiz vom andern trennen; sie fallen in einen Zustand

der Seele, den kein Lichtstrahl erhellt, der nie zur Wahrnehmung gelangt. Das Unvermögen, einen Gegenstand rein zu sehen ohne Zusammenhang mit anderen, macht es, dass ein nächtlicher Schleier auch den Tag einhüllt, dass auch die Wirklichkeit sich wie aus einem Traume bewegt. Jede intensive Stimmung hat etwas Träumerisches; an die Wirklichkeit solcher Träume glauben, heisst Schwärmen. Zu den grossen Schwärmern gehören alle Dichter und Künstler, weil sie von der Realität ihrer Stimmungen überzeugt sind: je mehr jemand das Träumerische, die Stimmung als Wirklichkeit verneint, desto mehr nähert er sich dem Reiche des Schlafes, des Todes. Man kann mit offenen Augen schlafen und mit gesunden Gliedern tot sein. Abgestorben ist jeder, der die Dinge einzeln, ohne Stimmungszusammenhänge sieht, — sich also nur von ihrer Aussenseite oder, wie man es gerne nennt, vom praktischen Gesichtspunkte leiten lässt. Wer die Dinge als etwas an sich Gegebenes nimmt, das durch sein Selbst nicht modifiziert werden kann, hebt in sich die Tätigkeit der Seele auf, die eben allein darin besteht, Sinneseindrücke in ihren Elementen zu erfassen, zu verbinden und zu neuen Werten umzugestalten.

In der Stimmung eines Augenblickes liegen die Möglichkeiten für jede zukünftige vorbereitet. Weil aber die Stimmung nicht allein aus Erinnerungen an frühere Zustände besteht, sondern durch das Hineinklingen gegenwärtiger Sinnesreize modifiziert wird, so hängt jede zukünftige Stimmung zum Teil davon ab, was die Sinne im Augenblicke aufnehmen. Es ist also für die Zukunft des Menschen von grösster Wichtigkeit, welche Eindrücke jeweilig auf seine Sinne einwirken. Darin besteht eben der Ernst eines jeden

Augenblickes, dass er uns die Möglichkeiten der Zukunft eröffnet. Niemand vermag einen falsch angewandten Augenblick mit ihm zugleich abzutun, er vermag das nur auf Kosten der Zukunft.

Wandlungen der Nacht

Tag und Nacht! die schärfsten Gegensätze zwischen Licht und Finsternis. Etwas, das im menschlichen Sinne nie zusammentrifft, das sich gegenseitig ausschliesst. Tag und Nacht besagen an sich nicht viel, wenn man sie nach dem Sekundenzeiger berechnet. Es gibt aber nicht absoluten Tag und nicht absolute Nacht. Die Nacht beginnt, wo die müde Seele sich weigert, neue Gesichtseindrücke zu empfangen, sie erfüllt die Pausen zwischen den einzelnen Gesichtswahrnehmungen und treibt mit ihnen ihr geheimnisvolles Spiel. Ihr Einfluss vollzieht sich unter dem Bewusstsein. Ihre Arme greifen nach uns aus dem finsteren Nichts, der wilden schaurigen Tiefe alles Seins. Allseitig ist der Tag von Nacht umgrenzt und durchdrungen. Was heller ist als der Tag, bedeutet für uns Nacht ebenso wie alles, was dunkler ist. Wer sein Auge gewöhnt, mehr Tag zu sehen als andere, dem ist es auch früher Nacht. Am Aequator sind die Tage heller und länger. Seeleute, die dort dauernd weilten, haben zurückkehrend vielfach unter Nachtblindheit zu leiden, es wird für sie früher Nacht. Wer den Tag weniger sah, sieht auch später die Nacht. Kaspar Hauser verlebte seine Jugend in einem fast dunklen Raum, er konnte daher die Gegenstände des Nachts sehr deutlich erkennen, über die andere stolperten.

Die Nacht entzieht dem Menschen den kontrollierenden Einfluss des Auges. Er bangt um das Schicksal

seiner Erinnerungen, um Veränderungen in den unbewussten Regionen der Seele. Und darin liegen die Schauer der Nacht: sie erscheinen im Irrsinn, in der Leidenschaft, im Traume, in Fieberphantasien, im Tode; überall wo die Sinne Gefahr laufen, sich zu täuschen oder zu versagen, sind die Schauer der Nacht. Stirbt ein Mensch, den unsere Sinne eben noch am Leben glaubten, so wird es in uns Nacht. Jede Hiobspost, die mit unserem Sinnesbewusstsein in Widerspruch steht, führt die Nacht mit sich. Der plötzliche Schreck verdunkelt unsere Augen, eine Ueberraschung bringt uns für den Augenblick von Sinnen, die Seele weigert sich, mehr von aussen aufzunehmen, es ist Nacht in ihr.

„Abwärts wend' ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt, in eine tiefe Gruft versenkt: wüst und einsam ist ihre Stelle." Die Seele versagt sich allen äusseren Eindrücken, sie ist in ihren Bewegungen auf sich selbst gestellt, sie blickt in ihre eigene Tiefe, und die Zufälligkeiten des äusseren Lichts erlöschen. Während ihr die äusseren Sinneseindrücke blosse Erinnerungen werden, schafft sie, realisiert sie sich in ihrer eigensten Art. In der Nacht schlummern unbegrenzte Möglichkeiten, Lebenswerte umzugestalten, soweit die Phantasie reicht, Neues zu wählen, Altes zu verwerfen. Sie hat Macht, jeden kommenden Tag aus anderem Lichte zu zeugen. Niemand erwacht aus ihr ganz als derselbe. Schwermütig naht die Dämmerung, die Wälder verbreiten ihre Schatten ins Endlose, eine hohe ernste Feierlichkeit schliesst die Pforten des Lebens: alles fühlt, dass die Nacht schöne Regungen, die der Tag brachte, verwischen, verwerfen wird, dass viele Eindrücke, die der Tag nicht ins Bewusstsein führte, nun

auftauchen, vielleicht vorherrschen werden, dass die Seele jetzt mit allem ihr willkürliches geheimnisvolles Spiel beginnt und dass der frische Morgen dann von einem anderen erschaut, die Wirklichkeit des vergangenen Tages von einem anderen gedacht werden wird. Morgen ist vieles verblasst, was mich heute bezaubert, umstrickt. Wehmut umschleicht die Seele, die sich eben daran erfreute, beim Einbruch der Nacht: vielleicht verwischt sie gerade das Wertvollste, das Emporquellende im Keime und lässt von meinen Wünschen und meiner Sehnsucht nur die Schale zurück. Heute umzaubert mich noch der Anblick einer schönen Blume, eines schönen Menschen, morgen lässt er mich möglicherweise kalt, und ich fürchte die Nacht. Ich fürchte sie, sobald ich in meiner Seele neue Wünsche, neue Sehnsucht erwachen fühle: was wird sie mir davon lassen, das stark genug wäre, Wirklichkeit zu werden? Oder was wird sie anderen, deren Leben mir teuer ist, von ihrer Liebe für mich übrig lassen. Morgen vielleicht wendet sich jemand kühl von mir, der gestern Freundschaft und Liebe für mich empfand, ich sehe mich willenlos in den neuen öden Tag gestossen und kann sie nicht fassen und bannen die Mächte der Nacht. Heute lausche ich einer Erzählung mit grosser Aufmerksamkeit, der morgende Tag zeigt mir erst, wie abgeschmackt und nichtssagend sie war; die langweiligsten Menschen können bisweilen interessant, die interessantesten langweilig scheinen. Begebenheiten, die ich gestern übersehen hatte, stellt mir der kommende Morgen in ungeheurer Wichtigkeit vor, alle Grössenverhältnisse zeigen sich verändert durch die Nacht. Sie naht finster, ernst, und die Sinne berauschen sich an ihr. Alle Einzelheiten des Tages sinken taumelnd unter das Bewusstsein, sie suchen Vergessenheit, um im

neuen Lichte wieder als Erinnerungen aufzutauchen. Wenig nur kann durch die finsteren Nächte der Seelen wandeln, ohne seine Gestalt zu verändern; abgemessen sind die Marksteine unseres Lebens: sie aber geben uns die Zuversicht des Beständigen im fortwährend Wandelbaren; die Nacht verwirft das Viele, um das Seltene, Wertvolle erhalten zu zeigen.

Die Nacht verändert alle Eindrücke des Tages, wie das Gedächtnisbild den einzelnen Sehakt umgestaltet. Nicht dass sie einfach den Additionsstrich unter den Tag setzte: sie streicht an den einzelnen Posten herum, wie es kein Betrug gründlicher vermag. Wer sich den Eindrücken des Tages überlässt, ohne an die Nacht zu denken, hat die Rechnung ohne den Wirt gemacht. Denn die Nacht erscheint wie ein Dieb am Leben: wir wissen nie, wieviel uns beim Erwachen von der Summe des Tages übrig bleibt. Wenn ein anderer Akkord, ein Lichtschein, Wärme und Kälte das vorher Erschaute im Gedächtnisbild in bestimmter Weise verwandelt: von wievielen unbekannten Einflüssen der Nacht mag dann die Veränderung der Tageseindrücke in der Erinnerung abhängen. So begreift sich die Last, mit der ein schwerer Traum uns tagelang bedrücken kann; ein nächtlicher Windstoss ist imstande, einen schönen Traum zu zerstören, ihn in ein Schreckbild umzuwandeln, und noch niemand hat ermessen, was er uns möglicherweise von den Erscheinungen des Tages nahm oder was er ihnen hinzufügte. Ein seltsames Spiel, das die Nacht mit uns treibt; vielleicht kommt diesem Spiel an Ernst wenig gleich: überall wo ich für eine Begebenheit, für eine Erscheinung keine andere Erklärung als eine in mir selbst finde, wo eine Veränderung der Seele in die äusseren Lebenskreise dringt, wandle ich in Finsternis und fühle das Walten der Nacht.

Aber so wollte es die Schöpfung, als sie sich den gewaltigen Stoss gab aus der ewigen Ruhe zum ewigen Wandel. Da musste sich alles Erschaffene unaufhörlich wandeln und auch der Mensch. Er erhielt das Licht des Tages, um die Dinge sich wandeln zu sehen, und die Nacht, um sich selbst zu wandeln.

Die Nächte bilden das künstlerische Moment im Leben des Menschen. In ihnen befreit die Phantasie die Seele von ihrer unmittelbaren Abhängigkeit von Sinneseindrücken. Indem die Phantasie aus einer Reihe von Sinneserfahrungen einen einzelnen heraushebt und ihn zum Grund aller übrigen Bewegungsmöglichkeiten macht, ordnet sie das Gefühlsleben ebenso zu neuen Uebergangs- und Verbindungswerten, wie wir es vorher beim Kunstwerk sahen — nur dass die Persönlichkeit des Künstlers in diesem Vorgang wegfällt.

Was wir aber aus uns selbst erfahren können, sagt uns die Nacht. Wer in einem seelischen Konflikt Gewissheit sucht, wendet sich an die Nacht. Aus der Nacht hebt sich die Verzweiflung, und alles Glück versenkt sich in die Nacht. Der Tag kann noch soviel versprechen: was wir besitzen, zeigt uns erst die Nacht.

Ohne die Nacht der Seele, ihre zeitweilige Trennung von unmittelbaren Sinneseindrücken, gäbe es keine grossen Künstler. Sie alle schaffen aus dem Gedächtnis nach, was die Sinne ihnen vorher zuführten; das direkte Anschauen der Natur bringt kein Kunstwerk hervor; es muss erst vieles vergessen, vieles Unbewusste in Erinnerung gebracht werden, wie wir es im Gedächtnisbilde fanden. „Einer an Ort und Stelle aufgenommenen Zeichnung wird immer etwas von der Natur und Natürlichkeit der Kopie anhaften, in demselben Masse aber auch etwas von der Idealität des Kunstwerkes abgehen; der Porträtmaler wird nie un-

gestraft sein Modell „sitzen" lassen, sofern es seine Aufgabe ist, etwas mehr und höheres zu leisten, als der Photograph übernehmen darf, und so ist es auch in der Welt der Dichtung". (Ibsen.)

Von der Einsamkeit des Künstlers.

Die Nacht löst die Sinne des Menschen in hohem Masse von der Aussenwelt los, sie setzt seinen seelischen Inhalt als einzige Realität dem Schein der Dinge entgegen. Und darauf beruht ihre grosse Macht: dass sie ihn der Einsamkeit preisgibt. Ich meine nicht die Einsamkeit, die jemand sucht, der sich in Hinterpommern ansiedelt, frohen Bewusstseins, in einigen Stunden die Stadt erreichen zu können, oder die Abgelegenheit dessen, der im Urwalde Amerikas lebt, mit dem Gedanken an seine Brüder jenseit des Ozeans. Man vermag ohne andere zu leben, ohne deshalb einsam zu sein; ein Hund, eine Katze, Bücher und andere Dinge sind wohl imstande, diese Einsamkeit aufzuheben. Ich meine vielmehr jene Einsamkeit, die Bücher und andere Dinge nicht ausfüllen können: die Einsamkeit des Schaffenden, dass er sich an allen Dingen nicht zu genügen vermag. Dies ist die Einsamkeit der Nacht, die den äusseren Sinneseindrücken jede Wirklichkeit abspricht und die deshalb keine tröstende Hand, kein beruhigender Gedanke erreicht. Hier kreisen alle Wahrnehmungen und Erinnerungen als Teile der eigenen Seele einher, nach deren individueller Anlage sie sich errichten, vermischen, fortbestehen oder verändern. Die Aussenwelt, alles was sie enthält und gewährt, ist hier nur ein Lichtbild, das auftaucht und erlischt, je nachdem sich der Trieb der Seele der Aussenwelt nähert oder von ihr entfernt; eine heftige Erschütterung der seelischen Funk-

tionen — und das ganze Lichtbild geht aus einer anderen Farbe, aus einer anderen Stimmung und aus einer anderen Bewegungsweise. Ich sehe neue Dinge auftauchen und fühle ihren Grund nur in meiner Einsamkeit, ich sehe mich enttäuscht und fühle keinen Grund als in mir selbst. Dies ist die Einsamkeit starker Seelen: sie entsetzt und tröstet zugleich, aber ihr Trost hat etwas vom Trost des Todes; ihre Tiefe bestimmt das Mass der Entfernung, das der Künstler den Dingen gegenüber wahrt. Indem der Künstler an der Aussenwelt verzweifelt, nimmt er sich selbst zum Massstab ihrer Realität. Er bewegt sich gesellig im Einzelnen als Teil seiner selbst und vereinsamt in dem Ganzen, von dem er allein übrig bleibt. Je grösser die Einsamkeit wird, desto grösser die Verzweiflung, sie auszufüllen; der Einsame jedoch kann die Einsamkeit nur mit sich selbst ausfüllen, weil es ausser ihm nichts gibt.

Dadurch, dass der Künstler sich selbst als einzige Realität voraussetzt, die durch die äusseren Eindrücke lediglich analysiert wird, verfällt er der absoluten Einsamkeit. Sie nötigt ihn, die Bewegung der eigenen Seele als Massstab für alle Sinneseindrücke zu nehmen. Die Beobachtung der Aussenwelt bedeutet für ihn die Wahrnehmung seiner selbst. Mit dieser inneren Ueberzeugung zerreisst er die Schranken, die sonst die Aussenwelt als Realität im Bewusstsein zwischen dem Sinne und der individuellen Seelentätigkeit errichtet. Während die selbständige Tätigkeit der Seele bei anderen durch alle äusseren Eindrücke abgelenkt und aus ihrer Eigenart gestossen wird, verwendet der Künstler in seiner Einsamkeit diese sogleich, um sich selbst zu finden. Was bei jenen hemmende Einwirkungen sind, werden ihm Entwicklungswerte. Wer aber sein Seelenleben entwickelt, entwickelt zugleich seine Sinnesbe-

schaffenheit, auf denen die Vorstellungen und Gefühle basieren.

Wie die Verzweiflung an der Aussenwelt den Künstler in die Einsamkeit und damit in eine erhöhte Entwicklungsmöglichkeit treibt, so veranlasst ihn die Verzweiflung an seiner absoluten Einsamkeit zum Schaffen. Nicht um andere zu erfreuen oder ihnen zu gefallen, schafft der Künstler: vielmehr um sich selbst zu veräusserlichen, sich zu befreien aus seiner Einsamkeit. Jedes Kunstwerk ist die Tat einer Befreiung und Erlösung aus unerträglicher Einsamkeit. Sobald der Künstler sich selbst in seinem Werke objektiviert sieht, versöhnt er sich mit der Aussenwelt, in der dies Werk und damit ein Zustand seiner Seele fortbesteht. Das Kunstwerk ist die Frucht der Verzweiflung an der Einsamkeit; es erfüllt die Sehnsucht des Künstlers, jener Aussenwelt anzugehören, in die sein Selbst sich nicht zu verlieren vermag.

Die Einsamkeit umgibt uns wie ein tiefes Geheimnis. Alle Dinge blicken aus ihr rätselhaft: sie befragen uns um ihr Sein, und wir geben ihnen die Frage zurück. Dies Geheimnis schliesst sich von Auge zu Auge wie ein Reigen leuchtender Lichtstrahlen aus Sonnenfernen. Wir schwimmen darin wie in einem unbekannten Meere. Hier ist alles Wildnis, unbetretener, unerforschter Boden, jeder Augenblick erscheint hier als etwas Neues, nie Erlebtes; es ist ein unaufhörliches Schweben zwischen der Schönheit des Tages und dem Schauer der Nacht; bald locken lichte Höhen, bald schrecken tiefe Schluchten im raschen Wechsel. Die Seele ist hier allen Höhen und allen Tiefen übergangslos preisgegeben, ist ganz auf sich selbst, ihre eigene Furchtlosigkeit gestellt. Der Einsame darf sich nie von den Dingen bewegen lassen — damit hört seine

Einsamkeit auf — er muss es verstehen, jederzeit Bewegungen in seiner Seele wachzurufen, denen sich die Dinge einfügen. Solche seelischen Bewegungen des Schaffenden erzeugen die Stimmungen im Kunstwerke. Jede Stimmung ist ein Kind der Nacht, ihr Rest, der uns durch die Tage verfolgt, uns keine Sekunde den Dingen allein überlässt. Was wir sehen und empfinden, wird alles von ihr gefärbt. Aus der Einsamkeit dringend, mahnt sie uns auch inmitten des blühenden Lebens daran, dass wir allein sind.

Der Formensinn

Das Streben zur Form

Mit der Trennung der einzelnen Lichtpunkte auf der Retina beginnt für die Wahrnehmung des Gesichtssinnes das Nebeneinander der Dinge, die Sonderung der Formen voneinander. Zunächst werden sie nur als hell und dunkel oder als Farbenunterschiede empfunden, aber durch fortwährende Erfahrung fügen sich alle diese subjektiven Nervenreize zu der Vorstellung von einer objektiven Aussenwelt: der Welt der Formen. Es entwickelte sich bald auch für das Auge das Hintereinander im Raum, und damit erhielten die Lichtstrahlen eine neue Bewertung seitens des Individuums. Sobald das Auge eine neue Welt ausserhalb der Retina entstehen sah, die bisher nur dunkel von den anderen Sinnen unterschieden wurde, begriff es die sinnliche Grundlage dieser Wahrnehmungen — Licht und Farben — nur noch als untergeordnete gewissermassen an der Aussenschale der Dinge haftende Eigenschaften. Aber nicht nur dem Reize der Neuheit hatten die Formen ihre Bewertung zu verdanken. Die Natur des Lichts empfinden wir als etwas Unstoffliches, da es durch den scheinbar leeren Raum sich verbreitet und den Formen keinen sichtbaren Widerstand entgegensetzt. Die Formen der Aussenwelt sind hingegen stets an das Stoffliche gebunden und lösen auch durch das

Auge die Empfindung des Stofflichen in uns aus. Da wir uns selbst als etwas Stoffliches begreifen, so fühlen wir uns subjektiv abhängiger von den Formen als vom Lichte. Tatsächlich bildet ja die Bewegung des Lichts im Stofflichen einen Gegensatz zum Begriff der Bewegung zur Form: das Licht sondert die Atome, zersetzt die Stoffe, übt eine zerstreuende Wirkung auf die Materie aus; in der Bewegung zur Form aber sammeln sich die Atome und gestalten sich in unserer Vorstellung. Die Bewegung ist das Gemeinsame zwischen Licht und Form, das Urelement, in dem beide als Einheit erscheinen, ein Bindeglied zwischen dem leeren Weltraum und der Welt der Körper.

Es wurde geschildert, wie durch die Bewegung des Lichts die einzelnen Atome in Wechselbeziehungen kamen, wie sich Verwandtes anzog und einte, Fremdes sich abstiess und trennte, wie sich alles zu formen begann, durch die Form Gleiches und Gegensätzliches sich ausdrückte und alle Dinge ein bestimmtes Verhältnis zu einander eingingen. Mit dem Auftauchen der Form bekundete die Schöpfung ihren Willen, das Einzelne vom Ganzen soweit als möglich zu befreien, den einzelnen Dingen ihr „Selbst" einzuhauchen, sie von der blinden Betätigung ihrer Triebe zu erlösen, ihnen die Kraft zu geben, Hass und Abneigung, Liebe und Zuneigung nach eigener Wahl zu bekennen und zu gestalten.

Ein endloser Rausch zog durch die Schöpfung mit dem Hineinklingen von Formen. Wie viele Kräfte bot sie auf, um immer neue, schönere und mannigfaltigere Modulationen zu erzeugen. Einem Triumphzuge gleich ging es aufwärts von dunklen unbestimmten Gestalten, abenteuerlichen Gruppierungen, die uns heute wie finstere Phantasiegebilde vorschwe-

ben, zu den hellen schönen Formen der Gegenwart; vergleichen wir die schwerfälligen farblosen Pflanzen und Bäume, die der tertiären Landschaft ihren Stempel aufdrückten, mit den zarten und farbenprächtigen Gewächsen, unter denen wir heute wandeln, so ist es, als würden wir von einem Albdruck befreit. Und wie arm muss die Welt gewesen sein, bevor der Mensch mit seiner aufrechten Gestalt, seinen klaren Augen und seiner hohen Stirn sie erschaute? Ist es da wunderbar, dass die Schöpfung soviele Kräfte verschwendete, soviele Formen erzeugte und zerstörte, wo es galt, ihn zum Leben zu rufen? Wenn wir das Wirken der Schöpfung durch die Reiche der Natur, durch die Stufen der Tiere, wie es uns die moderne Erkenntnis darstellt, verfolgen, scheint es, als ginge ein Schrei durch alle jene Formen nach Erlösung, nach Befreiung im Menschen.

Wozu aber mussten alle diese Formen auftauchen, um als solche zugunsten anderer vernichtet, zerstört zu werden? War der Schöpfer selbst an Formen gebunden, hatte er keine Macht, ohne die Zerstörung seinen Willen auszudrücken, oder machte ihm das Schaffen nur Freude, um vernichten zu können? Erblickt er die Schönheit des Menschen nur mit Augen des blutgierigen Zerstörers, wie ihn sich die meisten Naturvölker und zum Teil auch ein Kulturvolk wie die Griechen, die ihrem Glauben Menschen opferten, vorstellten? Ja, wäre nur Hässliches, Hemmendes vernichtet worden, um das Schöne, Vollendete zu befreien und allein übrig zu lassen, hätten wir nicht auch so viele edle Regungen, soviel Lebensfreudigkeit und Vollkommenheit aus dem Schutt eines blinden Natur-Vandalismus schaufeln müssen! Die ewig zeugende Macht des Schöpferwillens liegt aber gerade darin, dass ihr die Form, die für unsere Vorstellung von der Aussenwelt

alles ist, nichts gilt, sobald es sich darum handelt, einen neuen Inhalt auszudrücken. Der immerwährende Wechsel der Formen ist eben die Schöpfung selbst, das Zeichen ihrer Lebendigkeit, ihrer nie versiegenden Kraftfülle; Tod und Vernichtung sind nichts als kurze Atemzüge, die sie nach jedem grossen Werke tut, leise Spuren, die den Sterblichen ihren weiten Weg kennzeichnen, den Einzelnen zwingen, vor ihrer Macht niederzusinken und über sich hinauszustreben.

Was wir Tod und Zerstörung nennen, ist es nicht mehr, sobald wir die einzelne Form als Bindeglied im Kreislauf einer unendlichen Formenwelt betrachten. Wir wissen, dass kein Wort, kein Blick gänzlich verloren gehen kann, ohne sich der Umgebung mitzuteilen und in ihr seinen ewigen Kreislauf zu beginnen, ja, dass kein Atom sich verschieben kann, ohne eine wenn noch so geringe Bewegung durch den ganzen Weltraum zu erzeugen, ob die Veranlassung dieser Bewegung schon ungezählte Zeiten lang im Endlichen vernichtet, gestorben sein mag. Was wir Leben nennen, ist eine Augenblickserscheinung, die ebenso oft aufflammt, als sie erlischt. Ein Gedanke oder eine Bewegung ist in diesem Sinne für mich tot, sobald er gedacht, sobald sie getan ist. Nur soweit solche Vorgänge von anderen wahrgenommen wurden oder soweit ihr Resultat in meinen gegenwärtigen Gedanken und Bewegungen nachwirkt, leben sie fort. Was aber der Wechsel der Augenblicke im Leben des Einzelnen bedeutet, bedeutet das Einzelwesen im Kreislauf der Schöpfung: für sie sind Aegypter und Assyrer, Griechen und Römer ebensowenig gestorben, als der Greis etwa sich für ein gestorbenes Kind, einen gestorbenen Jüngling oder einen gestorbenen Mann hält. Was wir also der Schöpfung



10. Cranach, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen

zum Vorwurf machten: dass sie ihre Wege mit Tod und Vernichtung bereitet, das gibt es eigentlich in ihr überhaupt nicht.

Während aber das Licht und die elementaren Stoffe zwar veränderlich, jedoch unzerstörbar in ihrem Kreislauf sind, fehlt uns dieser Trost angesichts der Formen: sie zerfallen, als wären sie nie gewesen; sie versenken sich restlos in den allgemeinen Kreislauf der Elemente, aus dem sie sich sehnend emporgerungen; kaum finden sie Zeit, uns ihre Schönheit zu enthüllen, so verfallen sie wieder jenem unerbittlichen Wechsel, den wir in Bezug auf die Form das dunkle Nichts nennen. Mit der Form begann das Leiden ums Dasein, mit ihr kam der Tod in die Welt: weder früher noch später. Mit ihr aber begann auch, was wir um alles in der Welt nicht missen wollten: das persönliche Leben; es stehen sich hier Fluch und Segen in einem zerbrechlichen Gefäss gegenüber und es bedeutet eine Lebensfrage für das Individuum, wie es diese beiden Mächte gegeneinander abzuwägen weiss.

Im Gegensatz zu den Elementen, die alle in ihren Einzelbestandteilen durch den Kreislauf erhalten bleiben, werden die einzelnen Formen zerstört und gehen in ihren Augenblicksäusserungen restlos in ihre Umgebung auf. Dies völlige Aufgehen, Verschwinden und Aufgenommenwerden, dies Wiedererscheinen — was wir als Werden und Vergehen, im individuellen Leben als Geburt und Tod bezeichnen — gibt uns aber die Gewissheit eines unsichtbaren geistigen Bindemittels: denn es sind dieselben Formen, die sich immer wieder aus den Elementen emporringen. Die Blüten und Früchte, die uns jugendfrisch umgeben, künden nicht nur Frühling und Herbst; sie bringen uns Grüsse aus Jahrtausenden; an ihren Formen erkennt sie ihr Schöp-

fer wieder. Die Tiere und Menschen, die wir sehen, wurden schon vor ihrer Geburt angeschaut: man vertiefe sich in die Wiederkunft der Formen, um diese Gewissheit zu fühlen. Darauf aber beruht die Versöhnung mit der Schöpfermacht: sie muss ihre Geschöpfe lieben, die sie immer wieder von neuem schafft und an denen sie unermüdlich tätig ist. Man glaubt Prometheus aus ihr sprechen zu hören: „Hier meine Welt, mein All! Hier fühl ich mich: hier alle meine Wünsche in körperlichen Gestalten. Meinen Geist so tausendfach geteilt und ganz in meinen teuren Kindern." In der Form erst offenbart sich die Liebe der Schöpfung: denn die Elemente sind nach unserem Ermessen ohnehin unzerstörbar, während doch die Formen, deren Verschwinden uns denkbar wäre, immer wieder von ihr neu erzeugt werden.

Haben wir im ewigen Wandeln und Bewegen die Wesensbeschaffenheit der Schöpfungskraft, als deren zeitliche Erscheinungsmöglichkeit die Formen gelten können, begriffen, so werden wir in der Art dieser Bewegung, nämlich der Entwicklung niederer Formen zu höheren, ein weiteres Anzeichen ihrer Liebe zu den Formen erblicken. Hätte die zeugende Lebensquelle ein Endziel vor Augen, würde sie jemals „zum Augenblick sagen, verweile doch, du bist so schön," dann würde sie mehr dem Laboratorium eines Wagner gleichen, als ihrer künstlerisch frei gestaltenden Allmacht. Gäbe es nach unserer Meinung also eine Stufe für die Form, mit der sie ihr letztes Ziel erreicht und sich Selbstzweck wird, so bedeutete das eine Herabwürdigung des Schöpfers, dass er soviel Umständlichkeiten, soviel Schweiss und Mühe braucht, um seinen Zweck zu erreichen, dass er zu ohnmächtig ist, diese Stufe auf einmal zu schaffen. Da es vermessen

wäre, angesichts der vielen Wunder, die uns täglich umgeben und deren kleinstes wir nicht restlos zu erklären imstande sind, solchen Annahmen Raum zu geben, so vermag unsere Fassungskraft die Entwickelung der Formen nur als eine Qualität der Bewegung der Schöpferkraft zu begreifen. Die Geschöpfe sind nicht Zweck, sondern Mittel- oder Folgeerscheinungen einer sich stetig steigernden Bewegungsform, die sich Selbstzweck ist und von deren nimmer ruhender Tätigkeit wir eine Aeusserung in den Formen der Materie haben.

Unsere Aufgabe ist es indessen nicht zu verfolgen, wie sich die Bewegung der Schöpferkraft in der Entwicklung der Aussenwelt äussert; wir wollen vielmehr untersuchen, in welcher Weise sich die Tätigkeit der Seele durch das Medium des Auges all dieser Vorgänge in der Aussenwelt bemächtigt; wir wollen die Seele an den Formen studieren, die sie erschaut, um das gemeinsame Gesetz, nach dem sich beide bewegen, kennen zu lernen.

Die Empfindung der Linie

Das Licht wird für das Auge durch seine Intensität und Farbe charakterisiert. So trennen sich im subjektiven Empfinden die einzelnen Lichtpunkte von einander. Es liegt indessen in der Natur des Gegensätzlichen, dass es an seiner Berührungsstelle stärker empfunden wird als auf der übrigen Fläche. Grössere Kontraste in der Quantität oder Qualität des Lichts werden daher an den Punkten, wo sie auf der Retina zusammenstossen, einen höheren Reiz ausüben. Sie werden dort eine Grenze empfinden lassen, deren Beschaffenheit sich mehr durch ihren Verlauf und ihre Intensität

als durch sonstige Qualitäten wie Farbe usw. kennzeichnet: es ist die Empfindung der Linie.

Da die Formen sich für den Gesichtssinn ebenfalls durch die Verschiedenheit der sich an ihnen brechenden Lichtstrahlen von einander trennen, so muss auch ihre Begrenzung eine Linienempfindung auslösen, deren Stärke vom Grade ihrer Lichtgegensätzlichkeit abhängt. Die Linie ist also keine in der Natur der Formen liegende Eigenschaft; sie stellt vielmehr lediglich einen Vorgang in der Seele dar, die alle Sinneseindrücke nur durch ihre Gegensätzlichkeit wahrzunehmen vermag und auch die Formen an den Punkten am intensivsten empfindet, wo sie das Gefühl des Kontrastes hervorrufen, also an ihren Begrenzungspunkten. Dies gilt natürlich nur für die Linie als solche, ihre grössere oder geringere Betonung, während zur Empfindung der Bewegung der Linie, wie später ausgeführt werden wird, blosse Lichtgegensätze nicht ausreichen.

Der grösste Kontrast zur Linie, der sich für die seelische Anschauung ergibt, ist die Fläche. In Wirklichkeit existieren Flächen ebensowenig wie Linien. Auch der kleinste Sehraum zeigt durch das Mikroskop betrachtet noch zahllose Unebenheiten. Das Auge aber setzt sich einen Punkt, über den hinaus es Einzelheiten verneint oder wenigstens nicht mehr empfinden kann, und auf dieser subjektiven Anlage beruht die Wahrnehmung von Flächen. Somit bedeutet die Flächenempfindung für das Formensehen eine Verallgemeinerung, die umgrenzenden Linien hingegen eine Spezialisierung, denn durch sie drückt sich die Gegensätzlichkeit von Formen aus.

Sind Linien und Flächen nicht unmittelbare Eigenschaften der Formen, sondern eine mittels seelischer Tätigkeit zustande kommende Anordnung des Sehens,

so wird diese auch einer Abweichung und Veränderung unterworfen sein, ähnlich wie wir es bei den Farben beobachteten innerhalb verschiedener Stimmungen und unter verschiedenen Individuen. Sehe ich mehr Einzelheiten der Form, alsdann erscheinen mir mehr Linien und kleinere Flächen darin; richte ich mein Auge auf das Ganze, sodass mir die Einzelheiten entgehen, dann erkenne ich weniger Linien und grössere Flächen. Ueberblicken wir angespannt die Umrisse eines Gegenstandes, z. B. eines Baumes, so wird dadurch die Empfindung einer scharfen Umgrenzungslinie in uns hervorgerufen; zugleich auch verschwindet die Wahrnehmung von Einzelheiten zugunsten einer grossen Fläche, die die Umrisslinie umsäumt. Bei dieser Betrachtungsweise eines Gegenstandes leidet sogleich seine Plastik, seine Abrundung in die Tiefe Einbusse. Dasselbe tritt ein, wenn wir die Lichtpartie eines Baumes mit seinen Schattenpartien, in denen die Einzelheiten verschwinden, vergleichen: überall wird die Plastik grösser, je mehr Einzelheiten uns das Licht zeigt, geringer, silhouettenartiger, je mehr davon der Schatten verdeckt; auch in verschiedener Entfernung zeigt sich diese Eigentümlichkeit: nirgend erscheinen die Gegenstände runder, plastischer als im Vordergrunde, wo die meisten Einzelheiten zur Geltung kommen. Am günstigsten für die Wahrnehmung von Einzelheiten ist das zerstreute Sonnenlicht. Bei trübem Himmel haben die Gegenstände weniger Plastik, die Landschaft weniger Tiefe für das Auge, ebenso bei Betrachtung durch einfarbiges Glas.

Danach lässt sich sagen: eine stärkere Bewertung grosser Linien und Flächen drückt die Plastik der Form herab; sie verschwindet in dem Masse, als ich Einzelheiten zugunsten des Ganzen übersehe. Wenn

ich eine plastisch modellierte Zeichnung mit einer scharfen Umrisslinie versehe, so wird dadurch meine Aufmerksamkeit von den Feinheiten der Modellation abgelenkt und auf ihre Abgrenzung vom Hintergrunde, ihre Gesamterscheinung konzentriert: darunter leidet naturgemäss der Eindruck der Plastik. Mildere ich anderseits die plastische Modellation bei der Zeichnung einer Form herab, sodass meine Augen weniger von ihrer Abschattierung in Anspruch genommen werden, dann wird mein Interesse sich um so besser ihrer Gesamterscheinung, ihrer Gegensätzlichkeit zu andern Formen hingeben können, d. h. ich empfinde mehr die sie umgrenzende Linie.

Weil es sich in der Kunst wesentlich darum handelt, das Seelenleben einer höchstorganisierten Persönlichkeit, der des Künstlers, in seiner Abweichung von anderen zur Geltung zu bringen, so geht aus dem obigen deutlich hervor, dass zu diesem Zwecke Linien und Flächen die ausschlaggebenden Elemente bei jeder künstlerischen Darstellung der Form bilden. Denn sie sind nicht durch die Form an sich bedingt; ihr Verhältnis zur Form ist vielmehr von der seelischen Tätigkeit des Individuums abhängig, die bei jedem einzelnen mehr oder minder variiert, je nach der Anlage der sinnlichen Erinnerungen des Gesichtssinnes und seiner Stimmung. Der Kurzsichtige wird beispielsweise schon durch die Anlage seines Auges weniger Einzelheiten, grössere Linien und Flächen, also auch weniger plastische Modellationen empfinden. Menzel behauptete, die sich in seinem Alter einstellende Myopie hätte fördernd auf sein künstlerisches Sehen gewirkt, auch ist es Tatsache, dass es sich leichter mit etwas zugekniffenem Auge zeichnet als beim genauen Beobachten der Einzelheiten. Denn der Künstler muss das Körperhafte der

Form — das sich, genau der Empfindungsweise des Tastsinns entsprechend, für das Auge in ihrer plastischen Abtönung äussert — möglichst vernachlässigen, um desto reiner die Elemente seiner individuellen Seelentätigkeit angesichts der Form: Linien und Flächen zum Ausdruck bringen zu können.

Diese Umstände hat die Kunst nicht immer wie heute ausgenutzt. Es gab Zeiten, wo Künstler und Publikum garnicht genug Modellation der Form und ihre dadurch bedingte greifbare Natürlichkeit sehen konnten. Vom Beispiel des Zeuxis und Parrhasius bis in unsere Zeit hinein erstreckt sich dieses Missverstehen künstlerischer Tätigkeit. Besonders in der deutschen Renaissance ging man weit darin. Die Briefe, die damals von den Gebildeten geschrieben wurden, legen ein niederdrückendes Zeugnis dafür ab. Alle überschwenglichen Lobeserhebungen über Dürer und Cranach gipfeln immer wieder darin, wie es ihnen gelungen wäre, durch Naturähnlichkeit ihrer Werke die Beobachter über Leinwand und Farbe hinwegzutäuschen. Auch die sehr abfälligen Urteile über Rembrandt seitens seiner deutschen und holländischen Kritiker sind in dieser Beziehung lehrreich. Günstiger fallen die oft in Begeisterung gehenden Beschreibungen Rembrandtscher Bilder von Franzosen und Italienern aus. In Italien hatten sich die Künstler viel früher von der sklavischen Nachahmung der Natur losgelöst und wurden dort anerkannt, selbst Vasari war von der Freiheit ergötzt, die des alten Titians Technik der Darstellung ermöglichte. Wie namenlos verständnislos aber die Deutschen für das Aufblühen der neuen Kunst im neunzehnten Jahrhundert waren, bezeichnen sehr deutlich die Reisebeschreibungen des Malers Passavant über England; was er darin gegen

Turner vorbringt, hört man heute kaum noch im Publikum der grossen offiziellen Kunstausstellungen. Erst der neuen Kunst unserer Zeit ist es gelungen, die seelischen Entwicklungsmöglichkeiten durch Farben und Linien ganz in den Vordergrund zu stellen, sich über allen falschen götzendienerischen Ruhm frei hinwegzusetzen. In dem Masse wie sich der moderne Künstler in breiten Flächen, grossen Pinselstrichen ergeht, erschöpft er sich in ausgeprägter starker Liniengebung. Böcklin steckt noch, was Technik anbetrifft, tief in der alten Schule; er hat zu viel Uebergänge in der Modellierung des Stofflichen, es kommt deshalb bei ihm weniger zu intensiven Linien und breiten Flächen, wenn er auch in den herrlichsten Farben prangt. Dasselbe findet sich noch z. B. bei Uhde und Liebermann: ihr Interesse am Stofflichen, das sich meistens in abgerundeter Modellation verrät, hindert sie daran, auf rein malerischem Wege seelische Eindrücke auszulösen. Uhde erreicht dies durch seinen Inhalt, Liebermann in seinen früheren Werken selten, neuerdings tritt bei ihm der Inhalt mehr hinter der flächigen Behandlung zurück. Starke Wirkungen üben indessen schon auf den ersten Blick Lenbach und Stuck aus. Hier herrscht die Linie als ausschlaggebende Macht, hier bilden sich grosse breite Flächen, und jeder Pinselstrich wirkt kräftig auf den Beobachter ein. Je weiter die Zeit vorrückte, desto schärfer wurde dann auch das Verhältnis zwischen Linien und Flächen betont, die Modellation der Form vernachlässigt. Man denke dabei an Leibl, Habermann, Trübner, Schuch u. a. Marées umgibt seine flächig angelegten Figuren mit einem breiten warmen Konturton. Am vollendetsten zeigen sich aber darin die unter französischem Einfluss stehenden Künster und einige Nordländer, wie Munch, Liljefors und Fjaestedt.

Der Däne Hammershoi, dessen zarte Modellation keine grossen Flächen zulässt, bringt es auch zu keinen scharfen Linieneindrücken. Künstler wie Munch, Manet, Van Gogh, Denis, Guerin, Roussel, Valloton Gauguin u. a. gehen oft soweit in der Betonung des rein Malerischen, auch im Verhältnis der Flächen und Linien zu einander, sie lassen soviel stoffliche Natürlichkeit fort, dass dadurch an den Beobachter die höchsten Anforderungen in bezug auf seine Empfänglichkeit und Vorbildung für künstlerische Eindrücke gestellt werden. Je höher aber die Anforderungen sind, die der Künstler stellt, desto mehr Wirkung wird er da ausüben, wo er auf einen genügend beackerten Boden trifft. Auf das grosse Publikum muss er allerdings verzichten, wie er in seiner Darstellung auf so vieles verzichten musste, was nur einen plumperen, unentwickelteren Kunstsinn zu befriedigen vermag.

Auf den ersten Blick möchte es scheinen, als würden die Linienempfindungen allein durch die Quantität des Lichts, durch Licht- und Schattenunterschiede ausgelöst. Je grösser diese sind, um so intensiver und stärker erscheint in der Tat die sie abgrenzende Linie; auch weicht das Liniensehen Farbenblinder nicht merklich vom normalen ab, wie wir aus vielen Beispielen in der Kunst erkennen. Trotzdem aber wird die Linienempfindung durch das Hinzukommen der Farben erhöht. Betrachte ich z. B. eine Landschaft durch ein blaues Glas, so fallen darin manche Linien aus, die das blosse Auge vorher wahrnahm: nämlich solche, die zwei verschiedenfarbige Flächen mit gleichem Tonwert gegeneinander abheben.

Die Empfindung des Gegensatzes zwischen Licht und Schatten muss daher erhöht werden, sobald die

Farbe mitwirkt. Den quantitativ grössten Kontrast bilden Schwarz und Weiss. Mischt man aber das Weiss mit einem gelben Schimmer und das Schwarz mit einem bläulichen, so gewinnt das eine an Leuchtkraft, das andere an Tiefe für die subjektive Wahrnehmung. Die Ursache hiervon liegt in den sinnlichen Erinnerungen des Auges, auf die das Farbige durch lange Lebensgewohnheiten einen stärkeren Reiz ausübt als blosse Lichtunterschiede in der Quantität; die Nerven auf der Retina werden eben durch das Hinzukommen von Farben heftiger erregt und damit in einen Zustand versetzt, der auch die einzelnen Tonwerte feiner, also gegensätzlicher zu empfinden vermag.

Es ergibt sich für die subjektive Auffassung ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Licht- und Farbeneindrücken und Linien in der Weise, dass starke Linien sich stets bei ausgeprägten Licht- und Farbenunterschieden finden. Weil das helle Licht an seinen Berührungspunkten heller als auf allen anderen Stellen, der Schatten an der das Licht streifenden Stelle dunkler gesehen wird, so beobachten wir z. B. an einem sich gegen den leuchtenden Abendhimmel abhebenden Wald zwei ineinander flimmernde Streifen, von denen der eine in grösster Helligkeit strahlt, der andere die grösste Dunkelheit bildet: in diesen breiten Rändern haben wir einen Zustand des Auges, der über die Empfindung der reinen Linie hinausgeht; die allzu starken Kontraste bewirken hier eine Blendung, die die scharfe Abgrenzung überflimmert und die Linie zu weit in die Fläche verbreitet.

Je weniger Uebergangstöne zur Perzeption gelangen, um so stärker werden die Linien zur Empfindung kommen. In objektiver Hinsicht bedeutet das: wo in der Natur sich krasse Farben und Lichteffekte ohne

Uebergänge vorfinden, erhalten wir intensive Linienempfindungen; oder vom subjektiven Standpunkt aus: bei weniger kompliziertem Licht- und Farbensinn des Auges entstehen gröbere und gleichmässigere Linien, weil die ausgleichenden Uebergangsfarben von ihm nicht gesehen werden.

Werfen wir unter diesen Gesichtspunkten einen Streifblick auf die Kunst des Altertums, so finden wir bei den Aegyptern die Linie besonders ausgeprägt. Sie sind das älteste Volk, von dem uns farbige Darstellungen erhalten geblieben sind. Ihre Farbenfreudigkeit war gross, aber nicht minder ihre Geschmacklosigkeit. Starr und schematisch wie sie ihre Figuren modellierten und zeichneten, setzten sie auch ganz bestimmte Farben grell und krass nebeneinander. Ein widerwärtiges Rotbraun und Blau scheint von ihnen mit Vorliebe angewandt worden zu sein; dazu zeigen die Hintergründe fast ausnahmslos ein unangenehm prickelndes Gelb, das zwischen Grün und Grau pendelt. Eigentlich kann man bei ihnen überhaupt nicht von Hintergründen reden, denn oft genug setzt sich ihre Farbe in die Figuren, sei es in ihre Gewandung oder in ihren Fleischton, fort, von diesem nur durch die übliche Konturlinie getrennt. Wie bei solch einem primitiven Farbensinn zu erwarten ist, spielt denn auch hier die Umrisslinie eine hervorragende, in keiner späteren Kunst sich so charakteristisch äussernde Rolle. Ihre Konturen sind stets von gleichmässiger, auffallender Breite und fehlen auch dort nicht, wo die Figuren sich schon durch ihre dunklen Farben genügend abheben würden; nur direkt schwarze Partien bleiben oft ohne Konturen. Um die Umrisse den verschiedenen Farben anzupassen, liess man also keine Abwechslung in ihrer Stärke eintreten, sondern suchte einfach durch

ihre Farbe den entsprechenden Gegenstand zu begrenzen. Bei dunkleren: grünen, blauen oder rotbraunen Tönen wandte man stets schwarze Konturen an; die hellen leuchtenden Farben wurden dagegen mit roten oder rotbraunen Konturen versehen, nur Weiss macht eine Ausnahme und erhielt bisweilen schwarze Umrisse. Die Farben der Linien eines Gegenstandes wechselten also in der Weise, dass wenn z. B. der Körper eines Menschen blau*) und sein Gesicht gelb war, dieses eine rötliche und die Fleischfarbe eine schwarze Umrisslinie erhielt. Wie pedantisch man mit der Linie verfuhr, ist auch an den ganz schwarzen Figuren, die keine Konturen haben, ersichtlich; hier wurden die hell aus dem Hintergrunde geschnittenen Teile, wie z. B. die Nägel an Händen und Füssen, ebenfalls mit einer rötlichen Linie abgegrenzt.

Das Charakteristische an der Linienempfindung der Aegypter besteht darin, dass sie die Konturen der Körper überall gleich stark betonten und ihre Intensität noch erhöhten, indem sie ihnen eine von dem begrenzten Körper verschiedene Licht- und Farbenwirkung gaben, während es doch natürlicher erscheinen müsste, sie aus der Farbe des betreffenden Gegenstandes abzuleiten.

Aus den vorigen Erörterungen geht nun ohne weiteres hervor, dass solch ein übertriebenes Liniensehen stets mit einer intensiveren Flächenempfindung verbunden ist. In der Tat finden wir das Flächenhafte bei keinem Kulturvolk des Altertums so ausgeprägt als

---

*) Aus der Anwendung blauer Fleischfarbe kann man darauf schliessen, dass die blaue Bemalung der Körper, wie sie bei einigen gallischen Volksstämmen üblich war, auch von den Aegyptern angewandt wurde.

in der Kunst der Aegypter. Ihre Körper und Gewänder entbehren jeder Modellation und kleben wie Silhouetten auf dem Hintergrunde; nur Augen, Ohren, Nägel und Haare wurden eingesetzt; selten ist auch nur eine Spur von Muskeln oder Faltungen angedeutet. Besonders deutlich zeigt sich dieser Mangel an plastischer Modellation im Relief. Hier sind die dargestellten Gegenstände ebenfalls lediglich vom Hintergrunde und von einander durch breite scharfe Linien getrennt, während sie nur seltener und dann sehr wenig erhöht, an den Umrissen kaum merklich abgerundet wurden.

Auf einer unvergleichlich höheren Stufe der Kunst als die Aegypter standen die alten Assyrer und Perser. Das zeigt sich nicht nur in ihrer freieren Bewegung der Körper, sondern vor allem auch in der Anwendung der Farben. Ihr verfeinertes koloristisches Empfinden bewegt sich vorwiegend aus der Minusseite des Spektrums, auch die hellen gelben Töne spielen leicht ins Grünliche oder Bläuliche hinein. Bei all ihren malerischen Darstellungen heben sich die hellen, meist gelblichen Figuren deutlich von einem tiefen blauen Hintergrunde ab, der in drei Nüancen angewandt wurde. Die Vorliebe für die Zusammenstellung der Kontraste Blau und Gelb scheint noch bis in neuere Zeit den Persern eigen geblieben zu sein. Bei den alten Persern steigerten sich die Farbenverbindungen noch mehr ins Violette, verbunden mit Grün, als bei den Assyrern. Wer indessen nur die fein abschattierten Fayencemalereien, beispielsweise der assyrischen Löwen, mit den grellfarbigen Darstellungen der Aegypter vergleicht, wird sogleich ein anschauliches Bild von der Höhe der assyrischen Kunst gewinnen. Mit diesem entwickelteren Farbengeschmack der Assyrer und Perser hängt es zusammen, dass auch ihrer Liniengebung

nichts von der kindischen Unbeholfenheit der ägyptischen anhaftet. Die durchgängig schwarzen Konturen sind bald feiner, bald stärker betont, je nachdem es Licht und Schatten erfordern. Dementsprechend ist auch die Flächenbehandlung komplizierter als bei den Aegyptern; zum erstenmal finden wir auf den farbigen Darstellungen Modellationen innerhalb der Konturen z. B. die Bezeichnung von Muskelpartien durch Linien usw. Auch das Relief wurde auffallend erhabener gebildet und mit feinerer Modellation versehen als in Aegypten, während die Konturen variieren und sich gegen den eingeschlossenen Körper plastisch abrunden. Diese Verschiedenheiten sind so enorm, dass sich durch sie assyrisch-persische Reliefs von ägyptischen für das ungeübteste Auge unterscheiden; erst später, unter ägyptischem Einfluss, sank die assyrische Kunst rasch von ihrer Höhe und fiel schliesslich auf das Niveau der ägyptischen. Die Formen des Reliefs wurden starr, die feinere Modellierung verschwand, und gleichmässig breite Linien engten die freie Bewegung der Figuren ein.

Dies Prinzip der Linienempfindung, für das die Geschichte uns zwei so klare Beispiele bewahrt hat, lässt sich auch in den verschiedenen Lebensaltern verfolgen. Das Kind zeichnet die Umrisse seiner Figuren überall gleichmässig stark, erst bei grösserer Reife, wo die Farben dezenter wahrgenommen werden, kommt mehr Mannigfaltigkeit in die Linie und zugleich mehr Modellation in die Darstellungen; sogar in der Kunst unserer Zeit äussert sich dies verschiedene Empfinden. Künstler, die besonders viele Farbennüancen und Uebergangstöne sehen, machen wenig Gebrauch von scharfen Umrisslinien. Sie lassen die Linie unbestimmter, um sich an den Feinheiten von Farbenabstu-

fungen zu ergötzen; andere, wie van Gogh, Munch, Leistikow, ziehen scharfe Linien um ihre Gruppen, wie es ihr Farbenempfinden, das mehr auf ein Nebeneinander als auf ein Ineinander der Töne gerichtet ist, mit sich bringt.

Die möglichst grosse Gegensätzlichkeit der Tonwerte ist es, was die Stärke der Linienempfindung am meisten bewirkt. Zwar können, wie wir sahen, auch Farben an sich, mit gleichem Tonwerte, Linien wahrnehmen lassen: doch tritt diese hinzukommende Wirkung unvergleichlich zurück gegen die Kontraste von Licht und Schatten. Ausserdem ist es erwiesen, dass Farbenblinde ein besonders fein entwickeltes Unterscheidungsvermögen für Lichtabstufungen besitzen; dadurch wird bei ihnen die Linienempfindung um jene Nüance vervollständigt, die sie durch den Ausfall der Farben einbüssen müssten. Die Abweichungen in der Intensität des Liniensehens werden deshalb, soweit die Stärke der Linie in Betracht kommt, nicht in so hohem Masse bei den einzelnen Menschen variieren, wie wir es bei den Farben beobachtet haben; ihre stärkere Betonung wird mehr als Ersatz für den Ausfall von Uebergangsschattierungen zu betrachten sein, wird wesentlicher von der jeweiligen Absicht, die Dinge im Ganzen oder im Einzelnen zu sehen, als von der Individualität abhängen. Wie indessen aber auch diese ihren Anteil daran hat, ersahen wir aus den Unterschieden in der Linienbetonung auf den Darstellungen der alten Völker, sowie an den verschiedenen Gewohnheiten der modernen Künstler, die Linien mehr oder weniger kräftig zu führen. Trotzdem bleibt in dieser Hinsicht der Unterschied zwischen den einzelnen Individualitäten verschwindend klein gegenüber ihren Abweichungen im Verfolgen der Bewegung und des Ver-

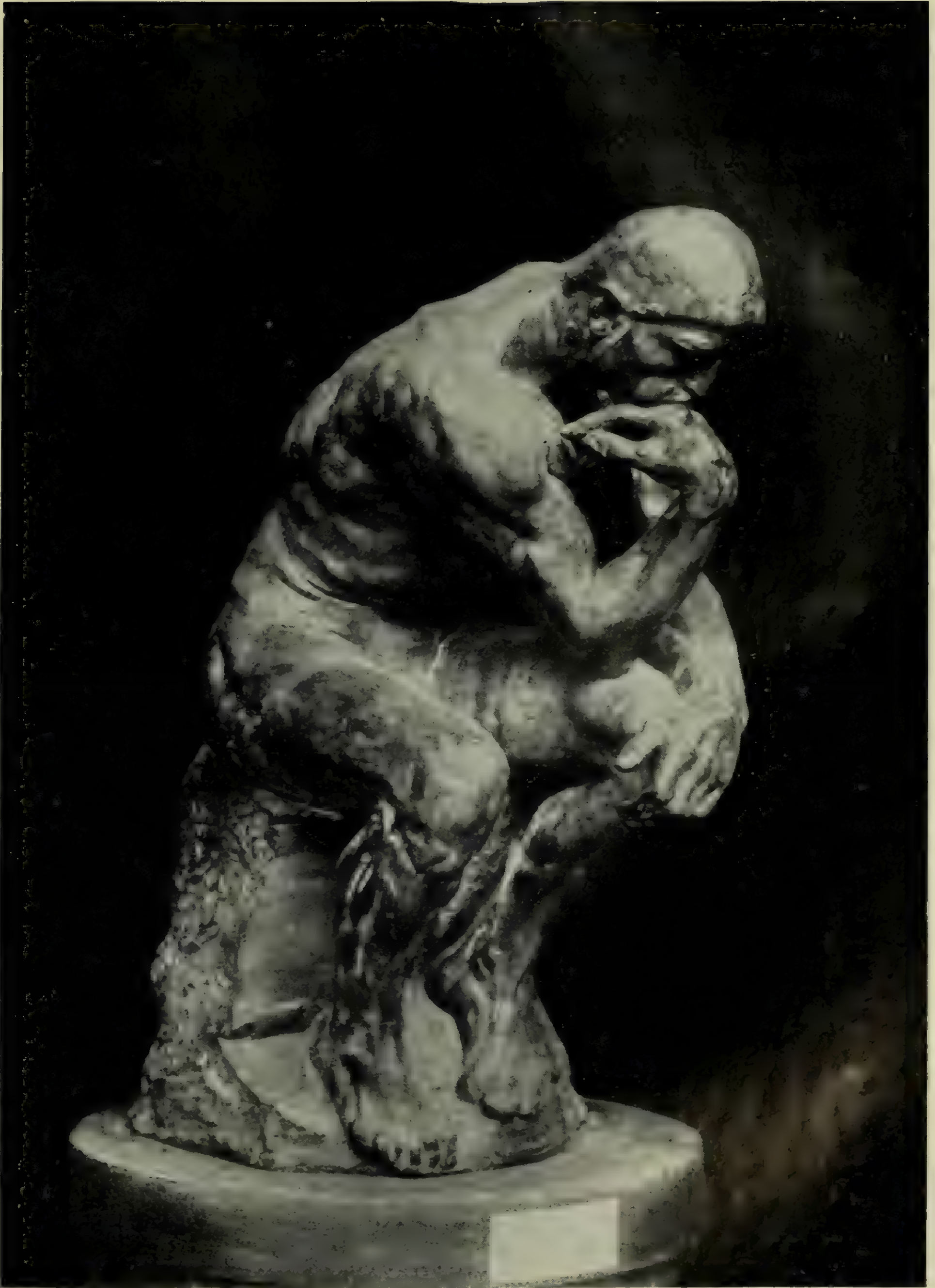
laufes einer Linie. Hier haben wir das eigentliche, individuelle Moment in der Linienempfindung zu suchen, hier müssen wir einsetzen, um einen Begriff von der Abhängigkeit aller Formvorstellungen von der Naturanlage und Stimmung des Einzelnen zu gewinnen.

Die Bewegung der Linie

Alle Linienbewegung ist für unser Auge zunächst an bestimmte Gesetze rein mechanischer Natur gebunden, für die in der Lehre von der Perspektive eine gewisse Norm aufgestellt wurde; ja, man glaubte sogar zeitweise, dass es überhaupt kein anderes Liniensehen gäbe, als wie es sich aus diesen Grundsätzen konstruieren liess. Aber die Verallgemeinerungen des Sehens, wie die Perspektive sie repräsentiert, erwiesen sich ebenfalls als ungenau, sobald man dabei die subjektive Anlage des Auges nicht berücksichtigte. (Vergl. Hauck: Die subjektive Perspektive. Stuttgart 1879.)

Das Wesen der Perspektive besteht darin, dass diejenigen Gegenstände, auf die das Auge direkt gerichtet ist — die den „Augpunkt“ bilden — am besten in ihrer wirklichen Form gesehen werden. Alle seitwärts und rückwärts im Raum liegenden hingegen erscheinen mehr oder weniger verändert. Also ein ähnlicher Vorgang wie beim Farbensehen: die Farbe, die den Ausgangspunkt des Auges bildet, kommt relativ rein zur Geltung, alle anderen werden mehr oder minder verändert wahrgenommen.

Die Veränderung des Lichts und der Farben geschieht nach der allgemeinen Perspektive in der Weise, dass alle Kontraste in der Nähe besonders stark hervortreten, in der Entfernung aber immer mehr verblassen; deshalb löst die Nähe des Augpunktes auch stärkere



12. Rodin, Der Denker

Linienempfindungen aus als die übrigen Partien der Bildfläche. „Die Ränder der undurchsichtigen Körper sind das, wovon man schon bei sehr kurzem Abstand die deutliche Wahrnehmung verliert.“ (Lionardo: Traktat.)

Nach den Gesetzen der Perspektive vollzieht sich die Loslösung der einzelnen Lichtpunkte vom Gesichtssinn, sodass Nähe und Ferne in Beziehung zueinander treten. Für den Tastsinn gibt es nur die absolute Nähe, eine Abschätzung der Entfernung ist in ihm nicht enthalten. Diese Nähe besteht in der Berührung. Auch der primitive Gesichtssinn meint zunächst, dass alle Erscheinungen, die er wahrnimmt, Vorgänge lediglich in seinem Augen seien, dass die Erscheinungsursachen sein Auge also direkt berühren müssten; wir erfuhren das an dem Beispiele Cheseldens und an Kaspar Hauser. Allerdings ist die erste Vorbedingung zum Sehen ein Berührungsvorgang: die Berührung der von den Gegenständen ausgehenden Lichtstrahlen mit der Retina des Auges. Es handelt sich hier aber um mehrere Gegenstände, deren Licht gleichzeitig zur Perzeption gelangt; und in dieser enormen Erweiterung des Berührungsfeldes liegt eben der Vorzug dieses Sinnes, der ihn von vornherein zu den Möglichkeiten prädisponierte, die sich auf höherer Entwicklungsstufe erfüllten.

Ist die Berührung zwischen einem Körper und dem Gesichtssinn durch das Medium des Lichts gleich unendlich feiner und komplizierter, als sie der Tastsinn zu empfinden vermag: so klingt doch alle Lust und aller Schmerz in sie hinein, die mit irgend einer direkten Berührung verbunden sind. Wie der frühe Morgentau unsere Glieder netzt, berühren auch die lichten Farben des Frühlings erfrischend unsere Augen. Wenn

die Morgensonne über den Bergen, über dem Meere aufgeht, ist es dann nicht, als küsste unsere Augen die Schönheit der ganzen Schöpfung? Keine andere Berührung löst intensivere Empfindungen aus als die durch Licht vermittelte. Kein Kuss kann zärtlicher, inniger sein, als der Blick, mit dem das Mädchen am Antlitz des Geliebten hängt; keine brutale Gewalt kann schmerzen, vernichten, wie das Auge, aus dem Hass und Verachtung spricht. Auch der Tastsinn empfindet angenehmer, wenn zugleich das Auge eine Berührung billigt — unangenehmer, wenn das Auge sie verabscheut.

Die Vielseitigkeit der durch das Auge zustande kommenden Berührungen bringt es mit sich, dass wir vermittels dieses Sinnes gezwungen sind, zu allen uns umgebenden Dingen in Beziehung zu treten. In diesen sinnlichen Beziehungsvorgängen sucht die Perspektive die durchschnittliche Anordnung zu konstruieren, nach der Licht, Farben und Linien der Gegenstände in der Nähe deutlicher und intensiver empfunden werden als in der Ferne.

Im Vorstellen der Gegensätze Nah und Fern liegt bereits etwas die niederen Sinne, die physische Existenz des Individuums Interessierendes. Die unmittelbare Nähe eines Gegenstandes verursacht dem Tastsinn Lust- oder Unlustgefühle und stellt unser Dasein in ein unmittelbares Abhängigkeitsverhältnis; für ihn gibt es indessen nur die absolute Nähe eines Reizes oder seine absolute Abwesenheit, ihm fehlt innerhalb dieser Gegensätze jede — Bewegung.

Man könnte dagegen einwenden, dass ein Körper sich beispielsweise durch seine Wärme dem Tastsinn als näher oder ferner liegend mitzuteilen vermag. Der Tastsinn kann aber den betreffenden Körper selbst erst

zur Vorstellung bringen, sobald er ihn direkt berührt; vorher ist er für ihn nur grössere oder geringere Wärme. Das Auge dagegen ist imstande, die wirkliche Natur des Körpers auch aus geringerer oder grösserer Entfernung relativ genau zur Vorstellung gelangen zu lassen, und dies gibt ein und demselben Gegenstande innerhalb der Wahrnehmung des Gesichtssinnes eine Bewegungsfreiheit nach allen Richtungen des Raumes.

In der Eigenschaft des Auges, perspektivisch zu sehen, offenbaren die Körper der Aussenwelt eine Tendenz, sich dem Anschauenden zu nähern. „Unter Dingen von gleicher Bewegung wird das vom Auge am weitesten entfernte das langsamste zu sein scheinen.“ (Lionardo: Traktat.) Je näher ein Gegenstand in derselben Geschwindigkeit dem Auge rückt, desto schneller scheint er sich zu bewegen, weil sich die Ebene der Bildfläche mit zunehmender Entfernung perspektivisch verkürzt. In der subjektiven Beobachtung hat die Bewegung eines Körpers, der sich in gleichmässiger Schnelligkeit nähert, etwas von der Freudigkeit des Kindes an sich, das immer schneller läuft, je näher es dem Ziele kommt.

Alle Beziehungen, die der Mensch zu den Vorgängen im Raum hat, ordnen sich für den Gesichtssinn nach den Gesetzen der Perspektive. Die allgemeine Perspektive wiederum wird modifiziert durch die subjektiven Beziehungen der Aussenwelt zur Innenwelt des Individuums. Was unsere Vorstellung besonders stark affiziert, was Schreck, Furcht oder Entzücken verursacht, erscheint plötzlich grösser im Verhältnis zur Umgebung; im Gedächtnisbilde und im Traume verändern sich die Proportionen gesehener Eindrücke erheblich; sie ordnen sich nach dem Grad des Inter-

esses, das wir an ihnen nehmen. Was unsere Aufmerksamkeit besonders erregt, erscheint näher, das Gleichgültige ferner. Mit anderen Worten: die Gegenstände verändern für das subjektive Bewusstsein ihre Stellung im Raume nach den Beziehungen, die sie mit dem Einzelnen verbinden. Je deutlicher sich eine Perspektive — als Grundeigenschaft alles Körpersehens — in der Umgebung ausdrückt, desto angenehmer und beruhigender wird sie auf uns wirken. Die gerade Linie interessiert deshalb erst, sobald sie eine Verkürzung aufweist. Um die Verkürzung einer Linie zu empfinden, zerlegen wir sie unbewusst in mehrere gleiche Abschnitte, deren scheinbare Grösse wir dann aneinander messen. Der Grad solcher Verkürzung lässt sich jedoch erst empfinden, wenn man eine andere Linie, die sich schneller oder langsamer verkürzt, neben der ersten sieht; aus der Verschiedenartigkeit beider Verkürzungen gewinnt man Anhaltspunkte für die Verkürzung der einzelnen. Horizontale Linien, die parallel laufen, oder senkrechte sind deshalb in längerer Ausdehnung störend; ihnen fehlt die perspektivische Beziehung zu einander, sie bieten keine gegensätzlichen Vergleichspunkte. Aus einem richtigen Instinkte baute man also ehemals die Wohnhäuser mit der Giebelseite zur Strasse. Dadurch wurden die langen parallellaufenden Seiten dem Auge des Vorübergehenden verkürzt. Heutzutage fehlt der Wohnhausarchitektur dieser Takt. Die ehemals so abwechslungsreichen Giebel bilden bestenfalls den Kitt für Nachbarhäuser, und die in ihrer Langseite der Strasse zugewandten Häuserreihen lassen die modernen Städtebilder trotz mancher anziehenden Einzelheiten aufs höchste trostlos und langweilig aussehen. Zwei lange Parallellinien der Ebene, die in einen Verschwindepunkt verlaufen und dadurch

eine perspektivische Verkürzung bieten, können, richtig angewandt, eine ruhige einsame Stimmung hervorrufen; das Auge unterscheidet zwischen grösster Nähe und grösster Ferne und beschäftigt sich mit dem Gegensätzlichen darin. Eine ausserordentlich stimmungsvolle Anwendung findet solch eine Linienverkürzung auf Klingers Radierung „Die Chaussee". Hier sehen wir sechs gerade Linien in einen Verschwindepunkt streben, die durch die Verschiedenartigkeit ihrer Verkürzung, z. B. der unteren und oberen Linien der Baumreihe, das Auge zu fesseln wissen. Bei so einförmigen Linien fällt die kleinste Abbiegung auf. Wie wohltuend wirkt u. a. die leise Ausbuchtung des Geländes nach links, das Abfallen des Terrains seitwärts vom Wege, der leise Bogen der Anhöhe am Horizont und schliesslich das sanfte Verschwinden des Weges hinter den Berg, bevor sich die geraden Linien im Augpunkte treffen. Man sieht, mit wie wenig Mitteln eine Abwechslung in die Landschaft gebracht ist, ohne die grosse einsame Linienströmung auch nur im mindesten zu unterbrechen.

Ueberschneidungen solcher Linien bilden beim Sehen Hindernisse, durch deren Ueberwindung ihre Richtungen verstärkt zur Geltung kommen.

Zur Begrenzung einer Körperfläche gehören mindestens drei gerade Linien, die in verschiedener Richtung laufen. Hingegen reicht eine krumme Linie dazu aus, wenn sie kreisartig in allen Punkten auf sich selbst trifft. Zwei krumme Linien müssen sich, um eine Körperfläche zu begrenzen, an zwei Punkten schneiden, drei an drei Punkten usw. Während uns in der geraden Linie zunächst nur ihre Richtung gegeben ist, löst die krumme Linie zugleich die Empfindung grösserer oder geringerer Geschwindigkeit aus, auch wenn der von

ihr umgrenzte Körper keiner Bewegung fähig ist. Physiologisch ausgedrückt: Jede Linie erscheint auf der Retina als eine Reihe unzähliger kleiner Punkte; in dem Bestreben, diese Punkte zu verbinden, fasst der Gesichtssinn zuerst ihre Anfangsrichtung auf und eilt dieser in eminenter Geschwindigkeit entlang; jede Abweichung von der eingeschlagenen Richtung bedeutet alsdann für das Auge eine Ueberraschung, die wie jede Ueberraschung eine grössere Erregung der Retinanerven, also auch eine erhöhte Aufmerksamkeit und Geschwindigkeit des Wahrnehmungsprozesses nach sich zieht. Je plötzlicher und schärfer solch eine Abweichung ist, desto heftiger wird die Spannung der Sehnerven, die sich bei der Perzeption mit der Linie identifizieren und ihre eigene erhöhte Bewegung als gesteigerte Bewegung der Linie empfinden. Die scharfe Zickzacklinie ruft daher eine grössere Spannung hervor, als die sanfter verlaufende Wellenlinie. Die schnellste Bewegung erfolgt indessen, sobald eine Zickzacklinie ungleichmässig gezackt ist, oder gar in ihrer Hauptrichtung eine Abweichung erfährt; das Auge, das sich leicht an ein gleichmässiges Aufundabsteigen gewöhnt, wird dadurch immer von neuem überrascht und in Spannung gehalten. Um also einen Blitz darzustellen, begnügt sich der Künstler nicht mit einer regelmässigen Zickzacklinie, sondern reisst diese auch in ihrer Hauptrichtung möglichst jäh aus der Bahn. Je besser der Künstler es versteht, das Auge in der Richtung zu irritieren und zur geschwinden Verfolgung anzuregen, um so überraschender wirkt seine Darstellung auf den Beschauer.

Abb. 1 (Taf. I.) zeigt die Darstellung eines Blitzes auf dem Gemälde „Untergang von Sodom und Gomorra" von Eeckhout, einem Rembrandtschüler (1621

—1674); er ist in ziemlich gleichmässigen aber äusserst spitz und steil laufenden Zacken gehalten. — Abb. 2 (Taf. I.) hingegen, die den Blitz aus Prellers d. Ä. Leukothea wiedergibt, löst eine unvergleichlich schnellere und überraschendere Linienempfindung aus. Ihre Zacken verlaufen unregelmässig und erleiden auch Aenderungen in der Hauptrichtung. Dazu zwingt die Unterbrechung des Blitzes durch den Körper Leukotheas, die Linie rechts um so schneller wieder aufzunehmen; dieses Erstsuchenmüssen nach etwas, das als vorhanden empfunden wird, steigert die Nerventätigkeit ungemein. — Abb. 3 (Taf. I.) zeigt einen Blitz von O. Knille auf seinem Gemälde „Schwur am Altar des Vaterlandes“, einem Volarium zum Schmuck der Siegesstrasse. Hier beginnt der Blitz horizontal von links nach rechts, schlägt dann plötzlich in mehreren Zickzackbewegungen eine senkrechte Richtung ein und kehrt schliesslich in die anfängliche horizontale Linksbewegung zurück.

Ob nun der Künstler einen an sich in Bewegung oder in Ruhe begriffenen Gegenstand darstellt, immer bleibt ihm seine Linienführung das wirkungsvollste Mittel, die Seele des Beschauers in schnelle oder verlangsamtere Bewegung zu versetzen, sie in sanfte leichte Schwingungen zu bringen, sie zur höchsten Hast im Verfolgen der Linien anzuregen, sie plötzlich stocken zu lassen: je nachdem die Bewegung der Künstlerseele im Schaffensprozesse verlief, je nach der Anordnung, mit dem die dargestellten Gegenstände vom Beobachter aufgenommen werden sollen. Der Verlauf der Linien im Kunstwerke bildet den Angelpunkt, den Köder, mit dem ein Künstler seine Freunde fängt, mit dem er sie nötigt, ihm zu folgen. Sie schreiben wie die Farben dem Auge die Reihenfolge

vor, in der ein Gegenstand im einzelnen sowie im Zusammenhange mit anderen aufgefasst werden will. Dazu übertreffen sie die Wirkung der Farbe in der Regelung der Geschwindigkeit des seelischen Anschauens. Wir können einem Kunstwerke nicht näher treten, ohne zuvor die Bewegung aller seiner Linien zueinander in ihren Elementen erfasst zu haben. Vorher hat sein Inhalt nicht die geringste Bedeutung für uns. Das Dargestellte verfehlt als Stoff völlig seine Aufgabe, wenn wir nicht die Bedingungen, die seelischen Voraussetzungen aufgefasst haben, unter denen es zum Ausdruck gelangte. Verschiedene Individualitäten können demselben Stoff gegenüber grösste Ruhe oder grösste Spannung, hohe Liebe oder starken Hass fühlen. Diese seelische Prädisposition vermag der Künstler nur durch die Bewegung seiner Linien zu versinnlichen, zu veräussern.

Wie ein Künstler seine Linien anordnet und verbindet, wie er den Beobachter dadurch zwingt, in einer bestimmten Reihenfolge und mit verschiedener Geschwindigkeit das Ganze aufzufassen und in seine Einzelheiten zu dringen: das bildet die vornehmste Voraussetzung, die der Beobachter jedesmal von neuem erfüllen muss, um sich in ein Kunstwerk einzufühlen. Wählen wir uns zu diesem Zweck ein Meisterwerk der Bewegung aus der italienischen Renaissance, z. B. die heilige Familie des Michelangelo Buonarroti in den Uffizien zu Florenz.

Das kreisrunde Format des Bildes bringt das Auge sogleich in eine angenehme Bewegung; im Gegensatz dazu bildet die Gruppe ein längliches Rechteck. Die drei Figuren: Maria, Josef und das Kind richten ihre Körper vorwärts. Josef und das Kind halten die Köpfe etwas links nach unten geneigt; um so kräftiger be-

wegt sich dagegen Marias Kopf nach rechts empor; diese heftige Rechtsbewegung in Kopf und Oberkörper Marias wird noch gesteigert durch die starke Drehung ihres Unterkörpers nach links. Die eminente Bewegung in den einzelnen Partien wird indessen durch das Ineinanderfliessen der verschiedenen Linien hervorgerufen. Betrachten wir den oberen Teil der Gruppe, den Marias Arme nach unten abschliessen. Zuerst fällt die dunkle Umrisslinie Josefs auf: die Bewegung seiner linken Schulter- und Armlinie setzt sich fort in den Arm Marias, von wo aus sie ihre Stirn und ihr Hinterhaupt umzieht, nach dieser schneckenförmigen Drehung längs ihrem rechten Arm die Richtung aufwärts nimmt, um über die Schultern des Kindes und Josefs hinweg ihren Ausgangspunkt zu erreichen. Eine entgegengesetzte Linienbewegung geht rechts vom Antlitz des Kindes aus über seinen rechten Arm hinweg, umzieht Marias Haupt von hinten nach vorne und verliert sich auf dem Rückwege, durch die Hände des Kindes aufwärts geleitet, in Josefs Kopf. Dieses lebhafte Ineinandergehen aller Linien bringt ein so bewegtes Wechselverhältnis in die Gruppe, wie es in der Kunst seinesgleichen sucht. Dieselben Wechselbeziehungen setzen sich in den unteren Teilen des Bildes, in den Linien zwischen Maria und Josef fort. Ueber das rechte Knie Josefs hinweg läuft aussen eine grosse Falte, die sich über den Schoss Marias zieht, über ihr rechtes Bein abfällt und von unten in Josefs Mantel zurückkehrt; die zweite Falte auf Marias Schoss setzt den untersten Rand von Josefs Gewand fort und verliert sich in die heftige Linksdrehung ihres anderen Beines. Schliesslich geht noch links vom Rücken Josefs eine dunkle Mantellinie aus, die nach unten über die Hüfte Marias läuft und dann als Hemdenfalte zu ihrem Busen

aufsteigt. Die mittlere Partie des Bildes ist weniger bewegt, die Linien schlagen alle eine senkrechte Richtung ein; dadurch wird das Auge ungehemmter von oben nach unten geleitet. Die ganze Gruppe bildet rechts einen Halbkreis und fällt links steil ab; das Auge des Beobachters ist also genötigt, von oben über Josefs Schulter, die den Halbkreis beginnt, hinweg die bewegte Gruppe der Köpfe zu betrachten und längs der rechten Seite nach unten zu eilen, von wo aus es wieder durch die senkrechten Linien gehemmt und nach oben geleitet wird.

Dagegen eine Madonna aus der frühdeutschen Kunst, etwa Memlings Madonna am Diptychon des Martin Nieuwenhove in Brügge. Die Mutter reicht dem Kinde einen Apfel, nach dem das Kind hascht. Aber weder das Reichen noch das Haschen löst in uns sonderlich den Eindruck von Bewegung aus. Die nebensächlichste Rockfalte an Michelangelos Madonna bewegt sich mehr als Memlings zierliche Hände. Das alles könnte ebensogut Holz darstellen als Fleisch und Blut. Beobachten wir daraufhin die Linienführung. Alle Linien endigen mit sich selbst. Nirgend eine Linienbewegung, die sich ungezwungen, ohne Ecken und Kanten, in eine andere überleiten liesse. Die meisten laufen senkrecht herab. Das lange Oval des Gesichts, halbiert durch die lange Nase, die beiden langen Halslinien, die steif herunterhängenden Gewandfalten, sogar die linke sich bewegende Hand scheint bemüht, möglichst viel senkrechte Linien zu zeigen. Schroff und kalt werden diese lotrechten durch horizontale Linien überschnitten. Die Augenbrauen, der Halspass, der rechte Arm des Kindes, die rechte Hand der Mutter: wie unbiegsam zielen diese Linien aus scharfen Ecken

heraus, kaum dass die Beine des Kindes aus anatomischen Gründen schräg nach unten liegen. Man versuche es nun, irgend eine grosse Linienbewegung im Zusammenhange zu sehen. Von der rechten Halsseite zieht sich eine Linie über die rechte Seite des Kindes hin (ebensogut könnte sie allerdings über die linke Seite gedacht werden), erreicht in seinem linken Fuss die äusserste Ecke und steigt steil längs der Aermelfalte der Mutter empor. Dabei scheint Marias Kopf sowie ihre linke Hand völlig in der Luft schweben zu bleiben, sie sind von jeder Bewegungsvermittelung ausgeschlossen; etwas mehr Bewegung ist in der rechten Hand Marias, aber auch sie durchschneidet nur eckig die senkrechten Umrisse des Kindes und begleitet allenfalls die Richtung seines rechten Armes, ohne irgendwo in die Bewegung des Kindes überzugehen. Ohne Beziehungen wie die Linien sind auch Mutter und Kind zu einander. Das einzige, was sie verbindet, ist eine zufällige Handlung: das Reichen und Erhaschen des Apfels; jede andere Handlung würde denselben Zweck erreichen. Die Beziehungen zwischen Mutter und Kind sind lediglich hineinreflektiert; ihnen fehlt die elementare sinnliche Notwendigkeit, wie sie sich mit zwingender Macht aus der Gestaltung michelangeloscher Linienverbindungen ergibt.

Die Bewegung der Linien zur Stimmung

Eine Linie schnell überblicken heisst: möglichst wenige Punkte von ihr zu einer Bewegung verbinden. Je mehr Abweichungen mitempfunden werden, desto längere Zeit braucht das Auge, um vom Ausgangspunkt

zum Endpunkt zu gelangen. Mehrere verschiedene Linienbewegungen erscheinen gegensätzlicher zueinander, wenn die einzelnen so schnell als möglich zu überblicken sind. Alsdann ist der eine Eindruck noch frischer im Auge und lässt intensiver die Abweichung des anderen empfinden. Im Gebirge, wo gewaltige Höhen und Tiefen durch die weite Entfernung, durch das herrliche Licht- und Farbenspiel der Lüfte aller Einzelheiten entblösst werden, kommen die grossen Linienbewegungen rein in ihren Wechselbeziehungen zum Ausdruck; sie beginnen hier, uns ihr Geheimnis zu offenbaren. Wir blicken in das elementare Walten der Naturmächte. Die Wälder hören auf, eine Masse von Bäumen zu sein, die Flüsse und Bäche sind nicht mehr eine Ansammlung von Wasser, das nackte Gestein versagt sich dem Auge in stofflicher Hinsicht. Es verwandelt sich alles in eine Gruppierung grosser dunkler oder hellerer Flächen, durchzogen, eingeteilt und umschlossen von weiss schimmernden oder dunkel drohenden Linien. Wir stehen an der Grenze jener Schöpferstunde, wo Bewegung, eine bestimmte Art von Bewegung, lediglich Selbstzweck, Kraftäusserung war. Wir sehen sie hier an Stoffliches gebunden, dessen Beschaffenheit uns gegenüber der elementaren Wucht jener urzeugenden Bewegungsgewalten gleichgültig bleibt. Uns ergreift das Gesetz des Lebens durch Formen in der ursprünglichsten Erscheinung, die den Sinnen noch zugänglich ist; seine Anschauung wird hier seelischer Natur; unser Interesse daran ist durch nichts Stoffliches mehr bedingt: dies wurde zum blossen Mittel der Offenbarung. In dem Masse wie das Stoffliche über seiner blossen Linienbewegung vergessen wird, gewinnt solch eine Bewegung rein seelischen Gehalt: die Seele identifiziert sich mit ihr in der Weise, dass ihre Eigen-

bewegung sich nach jener zu ordnen beginnt, von ihr Mass und Geschwindigkeit erhält. Derart unmittelbare seelische Uebertragungen können sich so stark äussern, dass darüber die primitiven physikalischen Gesetze der Körperwelt in Vergessenheit geraten. Angesichts des Gebirges haben wir einen solchen Vorgang im Schwindelgefühl. Je mehr sich erfahrungsmässig gewonnene Empfindungen geltend machen, z. B. dass ein schmaler Weg hinreicht, die Füsse zu tragen, dass Bäume und Steine Halt gewähren, desto mehr verliert sich das Schwindelgefühl; an seine Stelle tritt das erhebende Bewusstsein, jenen Bewegungskräften etwas Eigenes entgegenstellen, sie in sich aufnehmen zu können, ohne daran zugrunde zu gehen. Unsere seelische Verbindung mit allen Linieneindrücken ist indessen so eng, „dass wir keinen Augenblick uns von diesen Kräften, diesen Arten der Bewegung und Lebendigkeit ganz losmachen können; immer sind sie im Akte der Wahrnehmung als Begleiter zugegen; immer ‚ist uns so‘, als nähmen wir mit den linearen Formen zugleich eben diese Kräfte und Bewegungen wahr.“ (Lipps.)

Die grosse Herde, die alljährlich Sommerreisen macht, empfindet in der Natur nie reine Linien, auch nicht im Gebirge oder am Meere. Sie geniesst nur Aussicht auf schöne Wiesen, Wälder, Felsen oder Wasser. Dass sie der Künstler in seinen Werken zwingen will, reine Linienbewegungen an sich hinzunehmen, ist es, was sie so gegen ihn erbittert; sie wollen ihr Plätzchen im Grünen nicht missen, es sei denn, dass die Polizei es verböte.

Wer es vermag, sich möglichst vom Stofflichen zu befreien, die Linien als solche auf sich einwirken zu lassen, den wird auch der Anblick der Natur intensiver ergreifen, er fühlt sich dann tiefer mit ihr verbunden:

dasselbe Glied einer grossen Kette, dieselbe Bewegung der Schöpferkraft ins Geistige, Seelische übertragen.

Herbert Spencer hält die Wirkung landschaftlicher Linien für unbewusste Erinnerungen aus dem Wanderleben unserer Vorfahren. Sie bilden nächst der Farbe die Grundlage zum Zustandekommen von Stimmungen. Nicht ihr Inhalt vermag einer Landschaft unmittelbar Stimmung zu verleihen; wo es so scheint, handelt es sich stets um hineinreflektierte Erinnerungen, die dann ernst oder heiter stimmen. Eine Waldpartie kann uns aber einmal ganz gleichgültig lassen: sobald gelegentlich eine besondere Beleuchtung eintritt, in der die nebensächlichen Ablenkungen verschwinden, sodass Linien und Farben reiner zur Wirkung gelangen, ergreift uns unausbleiblich eine besondere Stimmung. Wir beobachten das in vielen an sich uninteressanten Gegenden beim Einbruch der Dämmerung, vor dem Gewitter und glauben dabei oft ein ganz anderes neues Bild vor Augen zu haben. Auch in der Erinnerung erscheint alles stimmungsvoller als im Erleben, weil dabei störende Einzelheiten von Linien und Bewegungen vergessen werden.

Wie aber das Ausfallen störender Einzelheiten in den vorherrschenden Linienbewegungen Stimmung erzeugt, so drückt umgekehrt eine intensiv gesteigerte Stimmung alle Einzelheiten unter das Bewusstsein. Wir empfinden dann Formen, die uns gestern vielleicht in einer Landschaft störten, nicht mehr unangenehm, sie gehen eben in der Bewegung des Ganzen auf, das Auge gleitet über sie wie über einen indifferenten Punkt hinweg. Nicht mit Unrecht spricht deshalb der Volksmund vom „blinden Wahn“, denn Leidenschaft macht gewissermassen blind. In ihren höchsten Phasen übersieht der davon Befallene buchstäblich alle Ein-

zelheiten: er läuft gegen einen Baum in der Nähe, um das Fernliegende zu erhaschen.

Durch das Ausfallen von Linienbewegungen beim Vorherrschen intensiver Stimmungen wird es dem Lichte ermöglicht, sich einheitlicher an grossen Flächen zu brechen und dadurch in den Nerven jene Farbeneindrücke auszulösen, die als Grundlage jeder Stimmung vorausgesetzt wurden. Während der Künstler durch das Weglassen des Unwesentlichen seinen Stil erzeugt, teilt er dem Beobachter damit seine Grundstimmung mit und zwingt ihn, eine Gefühlsweise nach seinen Intentionen zu ordnen. Durch die Gewohnheit aber, sein Seelenleben nach anderen, vollkommeneren Bewegungen zu richten, ändern sich allmählich auch die sinnlichen Erinnerungen, nach deren Weise ein Sinnesvorgang von uns empfunden wird: die Gefühlsart, die der Künstler durch Farben- oder Liniengebung in uns anbahnte, kann sich zur Grundstimmung der eigenen Seele entwickeln, aus der sich alsdann alles Gegenständliche bewegt. Was der Beobachter allmählich einem Kunstwerk entlieh, gibt er nun an alle Dinge der Aussenwelt ab und schwingt sich damit in seiner sinnlichen Wahrnehmung zur Höhe des Künstlers empor.

Von der Opferfreudigkeit des Künstlers

Der Künstler geht den Dingen auf die Seele. Er drückt das Mass und die Art seiner seelischen Bewegung an den Dingen aus. Die Dinge verschwinden in dem Grade, als er sie in sich kreisen fühlt. Er achtet nur auf sich selbst, er übersieht alles, was nicht ganz zu ihm gehört. Der bildende Künstler hat nicht Worte, um seelische Zustände zu schildern. Daher verstand ihn

das Volk weniger als den Dichter. Er hat nicht Töne wie der Komponist: dieser wird entweder ganz verstanden oder garnicht. Ihm bleiben nur die Dinge selbst, die er zu seinem Ausdrucke nicht entbehren kann. An diese Dinge klammert sich die Menge, durch sie wird er gerichtet oder begnadigt. Man wollte nicht Raffael in seinen Madonnen sehen, man begnügte sich damit, eine Madonna von Raffael zu begaffen. Daraus erklärt sich der Mangel des Volkes an biographischem Interesse für bildende Künstler, die Lässigkeit auch der Gebildeten, ihre Werke im Zusammenhange zu studieren und an ihrem Entstehen teilzunehmen. Niemand weiss, wie wenig der Künstler für sich von den Dingen verwenden kann. So wenig, dass von ihnen kaum noch etwas übrig bliebe, wenn er nicht einiges wie der Dichter als Köder beibehielte. All seine Ausdrucksmittel bewegen sich um Licht: Farben und Linien. Es ist seine schwerste Aufgabe, die Gegenstände durch sie aufzuzehren, das Gegenständliche so streng an seine Darstellungsmittel — Licht und Linien — zu binden, dass man es mit diesen indentifiziert. Der Künstler darf in einem Baum nicht Blätter, Aeste und Stamm sehen, sondern nur Farben und Linien. Ein schöner Körper ist ihm nicht stoffliche Zusammenstellung aus Fleisch und Blut, ein zufälliges Gebilde aus Kopf, Rumpf und Gliedmassen: sondern ein ununterbrochenes Licht- und Liniengebilde, dem er nicht nahen kann, ohne es zu zerstören. Ein verliebter Künstler wird ein reizendes Gesicht und ein schlechtes Kunstwerk schaffen. Niemals ist das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Modell grossartiger geschildert worden als von Ibsen in „Wenn wir Toten erwachen". Es ist das letzte tragische Lebensbekenntnis des grössten Dichters seiner Zeit. Wir haben es in



13. Klinger, Beethoven

(Verlag E. A. Seemann, Leipzig)

seinem Werke mit einem Opfer zu tun, an dem beide zugrunde gehen: der Opfernde und sein Opfer. Der Künstler soll aber freudig opfern und restlos, nicht mit Reue und Gewissensskrupeln auf das Stoffliche zurückblicken, das er überwunden hat. Die Gewissenhaftigkeit an den zahllosen Blättern des Baumes zerreisst seine Linien. Er muss unter allen Umständen den Mut haben, strenge Linien zu sehen, wo das unkünstlerische Auge ein Meer von kleinen Blättern sich vom hellen Himmel abheben sieht. Wie z. B. Lenbach: seine besten Werke sind nur ein Spiel von Linien, dem sich alles Körperliche einfügen muss. Lenbach malt nicht Hände, sondern Linien, deren Bewegungen in uns mit zwingender Macht den Eindruck sich anschmiegender, greifender oder ruhender Hände hervorrufen: mögen sie bei genauer Prüfung noch so viele Fehler aufweisen, noch soviel auslassen, was wir an einer Hand zu sehen gewohnt sind. Was dem Kunstwerke vom Stofflichen anhaftet, darf nur wie zufällig daran kleben geblieben sein, jede erkennbare Absicht, es als einzelnen Gegenstand, seiner selbst wegen, zu betonen, wendet die Aufmerksamkeit von der Gesamtbewegung der Farben und der Linien.

Alle einzelnen Formen, obgleich ihre Ausdehnung von innen nach aussen sich vollzieht, empfindet das Auge umgekehrt: von aussen nach innen. Es klammert sich beim Formensehen instinktiv an intensive Linien. Eine bestimmte Vorstellung gewinnen wir erst von einem Gegenstande, sobald wir seine Umrisse erfasst haben. Die Vorstellung Wald z. B. bedeutet für das Auge eine Massen von Bäumen enthaltende Form. Hier ordnet sich der einzelne Baum beim Sehen unter; es ist sogar schwer, den einzelnen Baum ins Auge zu fassen, erst angestrengtes Aufmerken übermittelt bestimm-

ter die Formen der Einzelheiten innerhalb der grossen Form. Der Künstler weiss daher, um uns den Eindruck des Waldes zu geben, grosse Gruppen mit seinen Linien zusammenzufassen. Ein Stümper, der „den Wald vor Bäumen nicht sieht", uns nötigt, Einzelheiten zu sehen, bevor wir noch den Eindruck der ganzen Massen aufnehmen konnten, verdient nicht einmal den Namen eines Nachahmers der Natur. Um der zudringlichen Neugier des Beobachters gegenüber dem Gegenständlichen zu entgehen, kann sich der Künstler garnicht genug tun im Aufopfern von Einzelheiten und allem, was daran ans Stoffliche erinnert; er offenbart durch ihre Aufopferung seine Art, grosse Bewegungen zu erfassen, auszudrücken. Der Trotz grosser Künstler unserer Zeit, auf alle Einzelheiten zu verzichten, bedeutet zugleich eine Reaktion auf die Freude am Gegenständlichen, jene Unart des Publikums, das in der Entartung der Kunst zu Historien- und Kulissenschaustellungen aufgezogen wurde. Hat es doch selbst der alte Menzel aus ähnlichem Grunde verschmäht, Porträts aus Hofkreisen auf seinen Bildern anzubringen. „Als er einmal," teilt Meyerheim mit, „darauf aufmerksam gemacht wurde, dass es doch interessant sein müsste, berühmte Schönheiten und bedeutende Leute auf seinen Hofbildern wiederzuerkennen, meinte er, dass er dies deshalb nicht tue, weil das Publikum die Bilder dann immer mit anderen Interessen ansehen würde als mit rein malerischen."

Von den Beziehungen zwischen Licht und Form

Es ist eine oft beobachtete Erscheinung, dass die weisse Farbe einen Gegenstand grösser wirken lässt,

während die schwarze Farbe ihn scheinbar verkleinert. Dasselbe ist von allen hellen Farben im Gegensatz zu dunklen zu sagen. Wer den Aufzug eines Gewitters bei hereinbrechender Dunkelheit beobachtet, wird die seltsame Wahrnehmung machen, dass sich bei jedem Blitz die Umrisse der Bäume ganz schnell und riesenhaft erweitern, als würden sie auseinandergerissen. Die Zwischenräume zwischen den Blättern erfahren durch die krasse Erleuchtung für das subjektive Empfinden eben eine plötzliche Vergrösserung, die dann die Blattgruppen auseinandertreibt und so die Umrisse nach aussen drängt. Die Vergrösserung ist daher am auffallendsten in denjenigen Partien, die am meisten den Himmel durchscheinen lassen. Man betrachte eine Gruppe von Geranien, die sich leuchtend vom dunklen Hintergrunde eines Balkons abheben. Ihre Umrisse begleiten das Auge bei schnellem Sehen weit in den Hintergrund hinein, ja, der ganze dunkle Hintergrund scheint auf einen Augenblick von lauter Geranien erfüllt. Um die Konturen eines leuchtenden Gegenstandes auf dunklem Hintergrunde genau zu erkennen, muss man bisweilen das Auge sehr scharf anstrengen. Ein weisser Kragen flimmert im Sonnenlicht fast fingerbreit in die schwarze Gewandung hinein, erst genaues Hinsehen führt uns die Täuschung zum Bewusstsein. Wenn ein kleiner roter Gegenstand, z. B. ein roter Lampenschirm, gegen eine Dunkelheit (besser gegen einen dunklen Raum als gegen einen dunklen Vorhang) gestellt wird, so sieht man von diesem Gegenstand aus allseitig einen roten Streifen in den Hintergrund hineinfliessen, der bei flüchtigem Sehen zu ihm zu gehören scheint; erst bei genauerem Aufmerken zieht er sich in den Gegenstand zurück, sodass dieser sich dem Auge dann kleiner darstellt.

Solche Beispiele besagen: Für die Ausdehnung einer Form kann in unserer subjektiven Wahrnehmung ihre Eigenfarbe sowie ihre Beleuchtung bedeutungsvoll sein. Die Helligkeit einer Form ruft eine grössere Erregung der Retinanerven hervor und zieht die umliegenden Teile ihres Spiegelbildes in Mitleidenschaft, sodass die angrenzenden dunklen Partien durch die Ueberstrahlung etwas vermindert werden zugunsten der grösser erscheinenden Helligkeit. Bei diesem Vorgange spielen wieder die Farben eine wichtige Rolle. Je nach der Qualität der sinnlichen Erinnerungen seines Gesichtssinnes wird der eine auf diese, der andere auf jene Farbe stärker reagieren, sodass die allgemeinen Helligkeitswirkungen eine Variation durch die subjektive Farbenempfindung des Einzelnen erfahren.

Während sich aber solche Vorgänge, wo es sich um grosse Gegensätze handelt, leicht als persönliche Täuschung zu erkennen geben, klingen sie unbewusst hinein dort, wo weniger scharfe Gegensätze zusammenwirken, eine besondere Aufmerksamkeit also nicht erst herausgefordert wird. So bleiben beispielsweise die Formen eines Kopfes nicht unbeeinflusst durch sein Kolorit und seine Beleuchtung. Frische, rote Wangen erscheinen immer voller als blasse oder mattfarbige. Eine leuchtende helle Stirn wirkt besonders bei sonst dunkler Gesichtsfarbe grösser, als wenn sie gebräunt ist. Plötzliches Erbleichen lässt sogleich ein Antlitz magerer und schärfer erscheinen.

Erinnern wir uns hier der Kontrastnachwirkung der Farben, durch die eine bevorzugte Farbe alle daneben befindlichen mehr oder weniger verändert: es muss danach eine Körperform, deren Farbe im subjektiven Sehen besonderen Reiz ausübt, unmerkliche Verschiebungen auch in den Konturen der benachbarten Formen

verursachen. Ihre Farben werden eben anders gesehen, nachdem die vorherige wahrgenommen ist. Damit erleiden auch die vorher erwähnten Wechselbeziehungen zwischen Farbe und Grösse der Formen eine entsprechende Abweichung. Solch feine Verschiebungen sind, wie gesagt, schwer zu kontrollieren. Sie tun sich in der Regel nur dadurch kund, dass sie die Umrisse der Formen verschleiern und in der Wahrnehmung des Beobachtenden unbestimmt lassen. Oft ist es dann äusserst schwierig, ja unmöglich, sich über den Verlauf einer Linie völlige Klarheit zu verschaffen. Jeder Künstler weiss, wieviel Mühe er manchmal hat, die Konturen z. B. eines Kopfes oder Aktes präzise zu ersehen. Hier ist eben der Punkt, wo die mechanische Photographie völlig versagt, wo bereits der subjektive Schaffensprozess beginnt. Hier erscheint ein gewisses „Etwas", das uns warm und ungezwungen aus dem Porträt des Künstlers anspricht und das jeder Photographie, mag sie die Umrisse einer Gestalt noch so „objektiv" genau wiedergeben, völlig mangelt. Diese feinen Wechselbeziehungen zwischen Licht und Form und die dadurch hervorgerufenen Abweichungen spiegeln sich nicht auf der photographischen Platte, nur das Auge nimmt sie wahr und zwar bei jedem etwas anders. Daher nannte Menzel die Photographie in bezug auf die Kunst mit Recht eine „Eselsbrücke"; sie täuscht den trägen Auftragmaler in erheuchelter Objektivität über jene Anfänge des Formensehens hinweg, die nur subjektiv zu erfassen sind; indem er die Objektivität — d. h. also für sein eigenes Sehen das Unrichtige — von vornherein zur Richtschnur erhebt, ist er genötigt, im weiteren Verlaufe alle sich hineinmischende Subjektivität durch den schlechten Anfang zu vergewaltigen, seine Seele zu verkaufen, falls er nicht mit Mühe die ganze photo-

graphische Unterlage auszuwischen, zu vergessen vermag und von neuem beginnen kann. Ein Künstler, der die Photographie mit Vorteil verwendet, besitzt entweder keine über gewöhnliche „Mache" hinausgehende Eigenart oder er steht im Begriffe, sie billig zu vertauschen.

„Nur einmal in seinem Leben," erzählt Menzel nach Meyerheim, „hätte er sich der Photographie bedient, weil er zwei Herren — im Hintergrunde auf dem Krönungsbilde . . . nicht nach der Natur habe zeichnen können. Der eine von ihnen sei später gestorben und habe sich seiner Kontrolle über die Aehnlichkeit entzogen, den andern aber habe er nach Vollendung des Bildes persönlich angetroffen und sei ganz schamrot geworden über sein Machwerk. Nachträglich habe er noch einige Sitzungen erlangt und den Kopf auf dem längst vollendeten Bilde nochmals übermalt."

Je farbiger ein Körper ist, desto unbestimmter pflegen seine Konturen zu sein; beim Erbleichen werden dieselben Formen bestimmter; am deutlichsten lassen sich die Formen eines Gipsmodells beobachten. Die Unbestimmtheit der Linien einer Form bildet indessen den besten Boden für das künstlerische Sehen: an ihnen haben die Abweichungen in der subjektiven Wahrnehmung den weitesten Spielraum, durch sie vermag der Künstler seine individuelle Auffassung am besten zum Ausdruck zu bringen. Die unbestimmten Formen wirken zugleich entwickelnd auf die seelischen Regionen des Gesichtssinnes. Sie nötigen den Einzelnen, ihre Linien zu suchen, nach seiner individuellen Anlage zu suchen, und halten dadurch die Aufmerksamkeit des Anschauenden unablässig auf sich selbst, — auf die Eigenart seiner Seele, Linien zu finden — gerichtet.

Die Beziehungen der Linien untereinander

Es wurde bereits beim Sehen von Kontrastfarben darauf hingewiesen, dass auch die Wahrnehmung der Form ähnlichen Gesetzen unterliegt. Die Linien werden ineinander gesehen, der Kontrast einer Linie klingt in der nächstliegenden nach. „Natürlich wird die Grösse der Abweichung zunächst da überschätzt, wo die Abbiegung unmittelbar stattfindet, also die Vorstellung der abbiegenden Tätigkeit uns aufgenötigt wird. Im weiteren Verlaufe der abbiegenden Linie vollzieht sich dann wiederum eine relative Rückwärtsbewegung oder Bewegung in entgegengesetzter Richtung.“ (Lipps: Raumästhetik, in: Schriften d. Gesellschaft f. psycholog. Forschung. Sammlung II, H. 9, 10.) Die Umrisslinie eines Halbkreises erscheint unter einer sanften Wellenlinie von gleicher Länge mehr gewölbt als unter einer erweiterten Kreisbewegung. Ebenso erscheint eine Adlernase unter gerader Stirn mehr gebogen als unter einer gewölbten, deren Kontrastnachwirkung die Biegung der Nase mildert; anderseits wird eine nach aussen gebogene Nase die Stirnlinie flacher, eine gerade Nase hingegen wird sie gewölbter erscheinen lassen. Um darin eine Ausgleichung zu erzielen, modellierten die griechischen Künstler unter der geraden Stirnlinie eine gerade verlaufende Nase, die Römer hingegen meisselten über ihren Adlernasen meistens gewölbte Stirnen. Ein eingefallenes Kinn bewirkt, dass die obere Gesichtshälfte desto stärker hervortritt, wie umgekehrt ein mächtiges Kinn die übrigen Teile des Kopfes stark zurückdrängen kann. Der Gesichtsausdruck der Männer wird durch das Tragen

von Bärten oder durch ihr Abscheren oft bis zur Unkenntlichkeit verändert. Ich habe einen Fall beobachtet, wo die Frau ihren eigenen Mann, als er sich mit frisch geschorenem Kinn zu Hause einstellte, nicht erkannte, ihn mehrere Minuten als Fremden behandelte, und erst bei seinem ausgeprägten Lachen den Schelm entlarvte.

Für die Auffassung eines Kopfes ist es daher bedeutungsvoll, von welchem Punkte aus er gesehen wird. Setzen wir uns das Schema eines Kopfes mit gewölbter Stirn, gerader Nase und Oberlippe und hervortretendem gewölbten Kinn (Taf. I, Fig. 4), so würden sich die senkrecht verlaufenden Linien in der Weise beeinflussen, dass beim Sehen von unten nach oben und anderseits von oben nach unten die geraden Linien der Nase und Oberlippe für die subjektive Wahrnehmung eine verschiedene Tendenz der Abweichung zeigen müssten. Beim Sehen von oben nach unten müsste die gerade Nase im Gegensatz zur Wölbung der Stirn etwas eingebogen erscheinen. Der Eindruck einer eingebogenen Nase würde die gerade Oberlippe in der Kontrastwirkung ein wenig wölben. Die als gewölbt empfundene Oberlippe schliesslich milderte die Wölbung der Kinnlinie und liess sie gerader erscheinen. Von unten nach oben gesehen, würde aus denselben Gründen die gerade Oberlippe etwas gehöhlt, die gerade Nase etwas gewölbt, die gewölbte Stirn etwas gerader erscheinen. Fig. 5 (Taf. I) zeigt ein Profil mit ausgehöhlter Stirn, gerader Nase und Oberlippe und gehöhltem Kinn. Selbstverständlich verläuft in der Natur der Prozess des Uebertragens der Gegensätze unendlich kompliziert, da das Auge überall von unberechenbaren Eindrücken abgelenkt wird, und sich daher ein Sehprozess niemals so analysieren lässt, wie

ich es oben, um das Schema des Gesetzes zu erläutern, anschaulich zu machen suchte. Es waren dabei eben viele Linien, die in der Natur mitwirken, nicht in Rechnung gezogen, dazu lässt es sich nie vorherbestimmen, wielange die einzelnen Eindrücke nachwirken oder ob sie sich gegenseitig aufheben. Das hängt nicht nur von den Linien selbst, sondern von der Naturanlage und Stimmung des Anschauenden ab, wie wir das auch beim Farbensehen fanden.

Ein Antlitz z. B. erscheint uns auf den ersten Blick oft unharmonisch, hässlich, ähnlich wie eine Reihe von Farben, die zusammenhanglos von einem ungeübten Auge nebeneinandergesetzt werden. Je mehr wir uns dann an den Menschen gewöhnen, desto deutlicher bemerken wir einen angenehmen Zug auftauchen, der überall auf seinem Antlitz zu liegen scheint, der uns mit seiner Hässlichkeit versöhnt, es manchmal sogar wie ein Zauber verklärt. Auch hier handelt es sich natürlich nicht um eine Veränderung der einzelnen Gesichtszüge, sondern die Bewegung des einen Zuges teilt sich bei genauem Sehen der Bewegung des nächstgesehenen nach bestimmten Gesetzen mit und nimmt dieser die disharmonische Härte. Jede Bewegung einer Form verlangt die Vorstellung einer Gegenbewegung. Die Gegenvorstellung teilt sich den umliegenden Formen mit, wie die Kontraste beim Farbensehen, sodass alle einzelnen Formen beim aufmerksamen Beobachten zu einer harmonisch ineinandergehenden Bewegung verbunden werden. Wird unsere Aufmerksamkeit durch eine einzelne Form besonders rege gehalten, dann teilt deren Gegenbewegung sich dem Ganzen mit und ist imstande, die hässlichsten Einzelheiten zu verschönen, geradeso als wenn man lange in eine Farbe sieht, von der die ganze Landschaft je nach der Inten-

sität kürzer oder länger beeinflusst erscheint. Das Auswählen dieses dominierenden Bewegungsteiles geschieht meistenteils unbewusst, gefühlsmässig und tritt erst, nachdem es vom Ganzen Besitz genommen, in das Bewusstsein. Hierauf beruhen alle Verschiedenheiten im Formensehen. Auch das subjektive Mass von Sympathie oder Antipathie, das wir für andere empfinden, kommt kaum ohne Verbindung mit solchen Bewegungsübertragungen von einer Form auf die andere zustande. Am deutlichsten zeigt sich das bei heftigen Erregungen, in denen das innere Leben, das Gedächtnis und die Erinnerungen intensiver in das Formensehen hineinspielen. Nicht selten erscheint einem Liebenden das hässlichste Mädchen körperlich schön, ohne dass er weiss, welcher Teil ihn eigentlich so fesselt, um seine Bewegung im Ganzen nachspielen zu lassen; erst beim ausgeprägten Fetischismus ist sich der Befallene darüber klar, wo der Ausgangspunkt seines subjektiven Empfindens liegt.

Ob ein Objekt in uns das Gefühl des Schönen oder Unschönen, des Sympathischen oder Abstossenden auslöst, hängt daher wesentlich von der Reihenfolge ab, in der die Seele die einzelnen Linien zu einer Bewegung verbindet, bevor das Ganze fertig vor das erkennende Bewusstsein tritt. Dieser Vorgang wiederholt sich jedesmal von neuem, sobald derselbe Eindruck auf den Gesichtssinn einwirkt. Da das Gefühlsleben einem steten Wechsel unterworfen ist, in dem das Augenblicksgefühl immer aus den vorangegangenen Eindrücken resultiert, so wird auch das Bild der Aussenwelt stets aus einer anderen Stimmung auftauchen; häufig glaubt man, ein Objekt habe sich verändert, während nur in den Gefühlsregionen der Seele eine Lageveränderung eingetreten ist. Wer nach langem Aufenthalt in der

Fremde zur Heimat zurückkehrt, gewinnt zunächst den Eindruck, als hätte sich dort alles verändert; er erstaunt dann über sich selbst, wenn er sich eingestehen muss, dass Berge und Täler dieselben geblieben sind; die daraus entstehende Wehmut bildet die Trauer der Seele über den Verlust eines früheren Glückszustandes. Innerhalb gewisser Grenzen gibt es aber doch eine bestimmte Richtung, nach der ein und derselbe Gegenstand die vermittelnde Gefühlssphäre in Bewegung setzt — je nach der Eigenart der Seele, die sich häufiger wiederholenden Eindrücke festzuhalten. Daher ist die Auffassung eines vertrauten Gegenstandes nicht Sache des einmaligen, wenn noch so genauen Sehens, sondern eine lange Erfahrung muss hinzukommen, sodass die Freude an einem schönen Gegenstande seine Vermischung mit der an ihm erprobten Eigenart unsrer Seele enthält.

Der Künstler ist bestrebt, alle Teile eines Gegenstandes gleichzeitig zu übersehen, ihn von allen Punkten aus zu betrachten, um so alle Möglichkeiten des Sehens an ihm nach Kräften zu erschöpfen. Unbewusst erwählt er sich dann diejenige Bewegung als Ausgangspunkt, von der aus die andern Bewegungsrichtungen nach seiner individuellen Anlage, Linien zu verbinden, am besten zusammenklingen. Er setzt keine Linie auf seine Leinwand, bevor er sie nicht mit allen andern verglichen, d. h. sie miteinander innerlich in Beziehung gebracht hat. Weil der Anfänger nicht alle Einzelheiten zugleich zu übersehen, zusammenzufassen vermag, daher kommt es, dass in der Darstellung seiner Figuren jeder Teil für sich am andern zu hängen scheint, als hätten verschiedene Menschen gleichzeitig daran gearbeitet. Es gehört eine grosse Uebung des schnellen Sehens und des Gedächtnisses dazu, um z. B.

alle Formen eines Kopfes aus einem Gusse, aus einer einheitlichen Bewegung zu gestalten.

Die Entwicklung des menschlichen Gesichtssinnes ist nach ästhetischem Massstab nicht auf die Erkenntnis reiner Linien, Farben etc. gerichtet. Nur der primitive Mensch oder das Kind sieht die einzelnen Teile relativ naturgetreu nebeneinander, ohne aus eigener Tätigkeit Uebergänge und Verbindungen hinzuzufügen. Er empfindet die Naturformen nur in krassen Linien- und Farbengegensätzen, wie sie sich ihm zufällig darbieten. Je feiner der Gesichtssinn entwickelt ist, desto harmonischer verbindet er die einzelnen Linien und Farben miteinander, desto mehr bestimmt die eigene Seelentätigkeit die Beziehung, in der die Einzelheiten zueinander gesehen werden. Der Selbsterhaltungstrieb jedes Lebewesens strebt instinktiv nach angenehmen Eindrücken; in unangenehmen Eindrücken wittert er etwas Feindliches, Zugrunderichtendes, das er zu vermeiden sucht; nur der irregeleitete, degenerierte Instinkt vermag feindliche, zugrunde richtende Eindrücke angenehm zu empfinden. In der Entwicklung des Gesichtssinnes liegt die Tendenz, störende Linien und Farben, die sich den übrigen nicht harmonisch, angenehm einfügen, zu übersehen, abzuschwächen oder durch Uebergänge auszugleichen.

Aus der Entwicklung des Farbensinns im Tierreich (durch Lockfarbe, Farbe der Nahrung etc.) ging hervor, dass die Eigenfarbe eines Lebewesens zugleich als seine Lieblingsfarbe gelten kann. Dasselbe wird sich auch vom Formensinn sagen lassen. Der Neger liebt den flachen Schädel und die aufgeworfenen Lippen mehr als die Schönheit aller anderen Rassen. Spencer führt Beispiele an, wie die Wilden den europäischen Frauen rieten, an ihren Körpern Verstümme-

lungen vorzunehmen, um so ihren eigenen Frauen zu gleichen und damit den höchsten Anforderungen der Schönheit zu genügen. Einen Chinesen, von dem ich die deutschen Frauen loben hörte, fragte ich, ob sie ihm wohl schöner erschienen als seine gelben Damen, was er natürlich mit grossem Erstaunen über meine Zumutung verneinte. Die Instinkte, die Rudyard Kipling den wilden Tieren in seinem Dschungel-Buch zumutet, sind lediglich phantastische Spielereien; falls das Tier wirklich vor dem weissen Menschenkind mehr Scheu als vor anderen fremden Geschöpfen empfinden sollte, so handelt es sich dabei eher um Ekel und Widerwillen, als um irgend eine Form ästhetischer Bewertung. Auch unter den einzelnen Menschen lässt sich eine ausgesprochene Neigung zu solchen Formen erkennen, die in ihnen selbst angedeutet sind. Aus diesem Grunde mögen die Künstler unbewusst gezwungen sein, jedem Porträt, das sie darstellen, etwas von dem eigenen Gesichtsausdruck hinzuzufügen. Die Eitelkeit der Eltern, sobald die Kinder ihnen ähnlich gefunden werden, die häufig beobachtete Aehnlichkeit zwischen Freunden oder Eheleuten ist wohl ebenfalls mit dadurch bedingt. Die Annahme, dass zwischen einer Form und ihrem Ebenbild etwas Sympathisierendes liegt, dass gleiche Gewohnheiten an gleiche Formen gebunden sind, bildet den ersten Anlass zur Lehre von der Physiognomik.

Je feiner und harmonischer also die Linien und Bewegungen eines Menschen sind, um so feinere Linienbewegungen wird er aus den Eindrücken der Natur in sich auslösen, während ein Mensch mit derben, einfachen Zügen im allgemeinen die Aussenwelt nur in primitiven, stark gegensätzlichen Eindrücken aus sich selbst heraus wahrzunehmen vermag.

Die Kunst als Ausdruck der Persönlichkeit

Um zu zeigen, wie auch in der älteren Kunst immer mehr das Naturell des Künstlers sich im dargestellten Gegenstande äusserte, oft bis zur völligen Veränderung der Naturwahrheit, erwähne ich ein krasses Beispiel aus der Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, die ja immer noch am meisten „objektiv“ sein soll: das Porträt des Kurfürsten Johann Friedrich nach Lucas Cranach d. Ä. u. Tizian.

Crowe und Cavalcaselle sagen darüber in „Tizian“, Bd. 2: „Cranach hat seinen abgöttisch geliebten Herrn vor und nach der Schlacht (bei Mühlberg) porträtiert, aber auf keinem Bilde die Gestalt des Originals veredelt. Tizian nimmt die fette, unbehilfliche Figur, setzt sie in einen Armstuhl und verleiht trotz dieser ungünstigen Umstände der Gestalt und den Zügen würdiges und fürstliches Aussehen.“ Werfen wir zunächst einen Blick auf die Charaktere beider Künstler, so tritt uns mancher gemeinsame Zug entgegen. Christian Scheurl nennt Cranach in seinem berühmten Briefe „freundlich, gesprächig, freigebig, leutselig und gefällig“; auch an Tizian rühmt Vasari seine Liebenswürdigkeit sowie sein „gefälliges Wesen und Betragen“ und die Fähigkeit, „sich mit Angesehenen geschickt zu unterhalten“. Beide zeichneten sich ferner durch nie ruhenden Fleiss aus und lebten stets in gesunden, glücklichen Familien- und Vermögensumständen.

Während Tizian aber mit italienischer Leichtigkeit bald für diesen bald für jenen Fürsten arbeitete und, sich selbst als Fürst in seiner Kunst fühlend, nur für

die höchste Entschädigung zu gewinnen war, wobei er dann nicht selten älteren Verpflichtungen untreu wurde, geht durch Cranachs Wesen ununterbrochen ein treudienender Zug. „Fromm, einfach, schlicht, gutmütig und bieder," wie Lindau sagt, „keine künstlerisch-phantastische oder sichtlich zart besaitete, von idealen Inspirationen bewegte Natur." So hebt auch der Wappenbrief, durch den ihn der Kurfürst Friedrich der Weise (1508) auszeichnete, „ vnsers Dieners vnd lieben getreuen Lucas von Cranach Erbarkeyt, Kunst vnd Redligkeyt, auch die angeneme vnd gefällige dienste, so er" dem kurfürstlichen Hause „offtmals williglich gethan", besonders hervor. Treu und redlich dienend ist denn auch seine Kunst und sind insbesondere seine Porträts. Indessen Tizian in seinem Hause in Venedig, wie Vasari erzählt, „alle Fürsten, Gelehrte und vorzügliche Personen, die zu seiner Zeit nach jener Stadt kamen oder dort lebten," sah, begnügte sich Cranach „gutmütig und bieder", seinem angestammten Herrn in die Verbannung zu folgen. Darin schon offenbarte sich der weitere, höhere Gesichtskreis Tizians, die Fähigkeit, sich über die Schranken der Ueberlieferung hinwegzusetzen und sein eigenes Naturell durch das Dargestellte vorherrschend durchblicken zu lassen. Cranachs Gesichtskreis hingegen ging ebensowenig über den Gegenstand des Dargestellten hinaus, als über die Grenzen seiner engen Heimat. Wie wenig Tizian von biederer deutscher Gesinnungstüchtigkeit an sich hatte, kennzeichnet auch sein intimer Verkehr mit Pietro Aretino und die Art, mit der er sich vom Aretiner gelegentlich in die Gunst der Höfe, auch in den Hof des Kaisers Karl V. hineinloben liess. Nein, die Kunst galt ihm mehr als alle Fürsten, deshalb erhielten deren Bilder den Stempel seiner Kunst mehr,

als seine Kunst durch verschiedene Charaktere der Dargestellten gestempelt wurde. Tizian malte sich gewissermassen noch selbst, wo Cranach lediglich seinen Herrn malte. Und doch war Tizians Persönlichkeit soweit umgrenzt, dass es immer wieder andere Charaktere sind, die uns aus seinen Porträts sogar ein und desselben Menschen anmuten. Cranach hingegen zeigt uns immer gleiche Charaktere auf fast allen seinen zahlreichen Porträts, wie auch die Menschen, mit denen er umging, sei es Luther, Scheurl, Bugenhagen oder die sächsischen Kurfürsten im Grunde ihres Herzens gleich waren.

So wie seinem jeweiligen Herrn blieb Cranach auch der in seiner Zeit üblichen technischen Manier bis an sein Lebensende treu. Unterscheiden sich seine Bilder schon wenig im Ausdruck, so noch weniger in der technischen Art ihrer Behandlung, auch seine gereifteren Werke sind von denen früherer Zeit nur durch eine gewandtere Anwendung derselben Manier zu unterscheiden. Ganz anders Tizian. Nicht nur erprobt er immer wieder bei den einzelnen Bildern eine andere Behandlungsweise, seine Technik trennte ihn in späteren Jahren sogar ebenso von der Ausführung seiner Jugendwerke, als von der Technik seiner Zeitgenossen überhaupt. Schon Vasari fällt das auf; er nennt sie „eine höchst einsichtsvolle, schöne und erstaunenswürdige Manier, wodurch die Malereien sehr lebendig erscheinen und mit grosser Kunst ausgeführt sind, während ihre Mühen verborgen bleiben“. In der Tat mutet uns diese Technik vielfach ziemlich modern an; wir vergessen dabei die Jahrhunderte, die inzwischen verflossen sind und die auf Cranachs Arbeiten überall mit erdrückender Schwere lasten.

Aeusserst charakteristisch für Cranachs Kunst ist das

Lob seiner Zeitgenossen. Die grösste Bewunderung erlangt nicht der Inhalt seiner Werke, sondern ihre täuschende Naturtreue. Viele Legenden waren darüber im Umlauf, von denen auch in dem bekannten Panegyrikus von Scheurl genug angeführt werden; da heisst es u. a.: „Das herzogliche Gemach zu Coburg, wo du Hirschgeweihe gemalt hast, nach welchen oft Vögel fliegen, die zu Boden fallen, indem sie meinen, sich auf Zweige niederzulassen. Du hast einstmals in Oestreich Trauben auf einen Tisch gemalt, mit solchem Erfolg, dass in deiner Abwesenheit eine Elster beständig herbeiflog und unwillig über die Täuschung, mit Schnabel und Klauen das neue Werk zerhackte. Zu Coburg hast du einen Hirsch gemalt, den fremde Hunde beim Erblicken jedesmal anbellen. Was soll ich aber von dem wilden Schweine sagen, . . . das du . . . so kunstreich (wie du zu tun pflegst) dargestellt hast, dass ein Jagdhund bei dessen Anblick alle Haare sträubte, anfangs ein ungeheures Gebell erhob, bald aber sein Heil in der Flucht suchte . . . Gleich beim Eintritt ins Gasthaus (auf der Reise in die Niederlande) hast du mit einer vom Kohlbecken genommenen und gelöschten Kohle das Bildnis Sr. Maj. d. Kaisers Maximilian auf die Wand so gezeichnet, dass es von allen erkannt und bewundert wurde“ usw. Ueberall dasselbe Motiv des Lobes, ob sichs um Kaiser Maximilian oder „Fasanen, Pfauen, Rebhühner, Enten, Wachteln“, um ein Hirschgeweih, Tauben, Hirsch und Wildschwein handelt, überall ist die verblüffende Naturähnlichkeit, am bewunderungswürdigsten; denn „obschon du ein ehrlicher Mann bist, täuschst du doch, wen du willst und so oft du es willst.“

Niemals wurde Ruhm Tizian in dieser Form zuteil. Die Gebildeten in Italien verlangten damals schon et-

was anderes von den Künstlern als in Naturtreue zu wetteifern. Die Päpste und Herzöge wollten garnicht gemalt werden, um vor allem „ähnlich" zu sein, sie suchten sich Künstler, die geistreich genug waren, grosse Taten den Zügen der Männer, die sie darstellten, deutlich aufzuprägen. Man wollte es der Physiognomie hauptsächlich ansehn, welche Taten ihr Träger vollbracht hatte und wessen er fähig wäre. Dadurch wurde dem Künstler viel mehr Freiheit gelassen, seine Auffassung zur Geltung zu bringen, anstatt sich an die Linien des Modells zu klammern. Sie waren dankbar, wenn der Künstler mehr in ihre Züge hineinlegte, als der Spiegel ihnen zeigte, und darin war Tizian Meister. Ein rührendes Beispiel dafür ist uns in einem Sonett des Florentiner Mosignore della Casa an Tizian, der seine Geliebte gemalt hatte, erhalten:

Ben veggio Tiziano, in forme nuove
L'idol mio, che beglocchi apre e gira . .
(Wohl seh ich, Tizian, in neuer Weise
Mein Lieb mit holden Blicken um sich schauen.)

Also in neuer Weise. Nicht nur, was er schon kannte, trat ihm aus dem Bilde entgegen, sondern etwas, das nur der Künstler sah. In diesen paar Versen liegt zugleich das Wesen der Kunst angedeutet und im speziellen der Kunst eines Tizian.

Was sich über die Charakterzüge beider historisch nachweisen lässt, finden wir in ihren uns erhaltenen Porträts wieder. Zum Beispiel das Selbstbildnis von Lucas Cranach aus dem Jahre 1550 in den Uffizien zu Florenz. Steif, gezwungen zurückgelehnt, sitzt der Künstler da, die Hände in gesuchter Pose auf den Leib gestützt. Unter den finstern, buschigen Augenbrauen sinnt der philiströs ernste Blick auf überlegene Redlichkeit und Beständigkeit. Das dicke Haar reicht weit

in die unfreie, faltige, beulige Stirn: es ist die Stirn eines braven arbeitsamen Bürgers. Die energisch gebogene Nase wirkt eckig und halsstarrig. Ein wohlgepflegter, gesinnungstüchtiger Mannesbart, an dem jedes Härchen geordnet ist, umgibt den streng zugekniffenen, verschwiegenen, gewissenhaften Mund. Behaglich hängen die plumpen Ohren hinter den breiten, selbstgerechten Backenknochen. Die ganze Erscheinung drückt das Bestreben aus, sich ein gewisses respektvolles Ansehen zu geben, etwas im Leben vorzustellen, vor dem der gute Bürger den Hut abziehen muss. Wie anders berührt dagegen das Selbstbildnis Tizians im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin aus dem Jahre 1550. Tizian war damals vier Jahre jünger als Cranach. Schon die ganze Haltung, die ungezwungene Bewegung der Hände zeigt den freien, geistig überlegenen Menschen an. Die rechte Hand stützt sich leicht aufs Bein, die linke spielt lässig auf dem Tisch. Aufgerichtet wahrt der Blick einen kühlen, geistigen Abstand von den Dingen. Der feine Schwung der Nase verläuft edel ohne Härte; die hochgezogenen Augenbrauen lassen die Umgebung des Auges hell erscheinen, ohne finster drohende Falten. Auch die faltenlose, stark ausgewölbte Stirn deutet auf Freiheit und Unabhängigkeit der Gedanken. Auf der energisch hervortretenden Unterpartie scheint der leicht geöffnete weiche Mund schnell zur Antwort bereit, wie das Auge zum Lauschen. Selbst der Bart fällt weich und zwanglos herab, ohne schematischen Zuschnitt.

Die gleichen Linien weist auch das Selbstbildnis Tizians in den Uffizien zu Florenz auf, das ebenfalls aus dem Jahre 1550 stammt.

Wenden wir uns nun zu den beiden Porträts des Kurfürsten Johann Friedrich, dem von Tizian in der

Gemäldegalerie zu Wien und dem von Cranach aus dem Besitze Luini. Die Augen des Kurfürsten, die bei Cranach vertrauensselig, gläubig emporsehen, blicken bei Tizian vornehm in überlegener Ruhe herab. Schon durch die ganze Haltung des etwas nach rechts erhobenen Kopfes weiss Tizian dem Kurfürsten jene eigentümliche Zurückhaltung zu geben, wie sie grossen Naturen eigen zu sein pflegt. Wie plump lässt Cranach dagegen die dicken Backen seines Fürsten am Halse herabhängen, als hätte er sich sein Leben lang nur an Pökelfleisch und Malzbier gehalten, als ginge ihm jedes höhere Bedürfnis ab. Die bei Cranach tief gezogenen, eckigen Augenbrauen zieht Tizian in fein gerundetem Bogen aufwärts und verleiht damit dem ganzen Gesichtsausdruck des deutschen Bauernfürsten etwas Hochstrebendes, Adeliges. Das dicke Kinn wird von Tizian gemildert durch die ein wenig nach oben zielende Nasenspitze, die Cranach weit an der Oberlippe herabhängen lässt und dem Kinn in bedenklicher platter Weise nähert. Auch der wulstige Mund kommt bei ihm in der ganzen Bewegung der rundlichen Linien seiner feisten Lippen zum Vorschein. Tizian hingegen verdeckt die Oberlippe durch den Schnurrbart und bringt nur die Unterlippe mit einigen breiten Pinselstrichen energisch, gebieterisch hervor. Wo bei Tizian die dicken Wangen aufhören, beginnt Cranach erst seine wulstigen Fleischlappen recht einzusetzen und herabhängen zu lassen. Wie meisterlich auch hat es Tizian verstanden, dieser niedrigen, eingeengten Schädelform einen angespannten eisernen Willen aufzudrücken; leider wird sie bei Cranach durch die Mütze verdeckt. Die ganze Gedrungenheit der Erscheinung des Kurfürsten legt Tizian in den Hals und Nacken, wo sich die eigensinnige Starrheit kundgibt, ohne die Gesichtszüge stö-

rend zu beeinträchtigen; auch das Herunterstreben des unteren Ohres zu dem Hals trägt viel zur Prägung dieses Typus bei. Cranach lässt sich diesen verborgenen Takt, die Verfeinerung der Züge an Nebensächlichkeiten auszugleichen und so dem Typus des Dargestellten gerecht zu werden, entgehen und legt alle Plumpheit in die Züge selbst hinein. Der Hals ist von ihm ziemlich platt und bedeutungslos behandelt. Der grösste Unterschied zwischen beiden Künstlern offenbart sich aber in der Ausführung der Hände. Während sie bei Tizian in lässiger Ruhe herabfallen, scheinen sie bei Cranach nach Arbeit zu suchen oder irgend etwas zu zerdrücken. Wie edel stehen den Tizianschen schmucklosen Händen die kleinen einfachen Hemdenpässe; wie spiessbürgerlich hingegen sehen die prächtigen Ringe an den von Cranach gemalten Händen aus.

Man könnte glauben, in den beiden Bildern Johann Friedrichs zwei verschiedene Menschen porträtiert zu sehen. Der eine ein herrschsüchtiger Fürst, eine exklusive Natur; etwas misstrauisch und überlegen, blickt er herablassend auf seine Umgebung. Cranach zeigt hingegen den stets Vertrauen gebenden und Vertrauen heischenden Krieger, dessen Augen ernst auf sich selbst gerichtet sind, alle kleinen Dinge sehr wichtig nehmen und nicht über die engen Grenzen seines Landes hinausdringen.

Es war nicht anders möglich: zwei so verschieden geartete Menschen wie Tizian und Cranach konnten sich auch in einem andern Menschen nicht so weit begegnen, um uns einen gleichen Eindruck von ihm zu übermitteln. Man möchte glauben, sie hätten sich mit peinlicher Eifersucht bemüht, jeder andere Eigenschaften an ihrem Darstellungsobjekt zum Ausdruck zu bringen. Aber es lässt sich dabei nicht übersehen:

Cranach bleibt mit treuer Gewissenhaftigkeit in jeder Hautfalte, jedem Fettpolster seines Herrn stecken; Tizian setzt sich in seiner freien Art über jede Kleinlichkeit hinweg; mit schöpferischer Willkür ordnet er die Linien nach seiner Eigenart der Anschauung und verlegt sogar die allzu fleischlichen Wucherungen an eine ganz andere Stelle, als wo sie Cranach sah. Und so zeigt es sich aufs deutlichste: diese beiden Porträts Johann Friedrichs geben uns weniger Gewissheit über das „objektive" Aussehen des Kurfürsten als über die Verschiedenheit der beiden künstlerischen Persönlichkeiten, von denen die Bilder herrühren.

Zusammenhänge

Durch das Bestreben der Natur, mit einem höher entwickelten Formensinn auch höher organisierte Eigenformen zu verbinden, ist die Welt der Lebewesen unablässig in einer Steigerung zur Schönheit begriffen. Indem die psychischen Triebe einen äusseren Eindruck verarbeiten, gestalten sie gleichzeitig den physischen Ausdruck ihres Trägers; ähnlich wie die aus der Umgebung gewonnenen Farbeneindrücke die Eigenfarbe eines Lebewesens beeinflussen.

Das individuelle Verhältnis des Menschen zu den Formen der Aussenwelt haben wir daher unter verschiedenen Voraussetzungen zu betrachten. Es wird bestimmt:

1. Durch die Natur des wahrgenommenen Gegenstandes. Ob seine Linien sich in starken unvermittelten Gegensätzen bewegen oder von Natur eine feinere harmonische Zusammenstimmung besitzen; ob die Art ihrer Bewegung mit der individuellen Gewohnheit des einzelnen, empfangene Linieneindrücke aufzulösen,

übereintrifft oder hier als etwas Fremdes erscheint und so Stockungen hervorruft.

2. Durch die eigene seelische Tätigkeit des Individuums. Je nachdem die Psyche die Linien eines Gegenstandes verändert, ineinanderklingen lässt, um sie als Ganzes ihrer Anlage und Gewohnheit entsprechend durch ihre Sphären bewegen, in sich aufnehmen zu können.

Ein Sinneseindruck kann von Natur eine äusserst vollkommene Linienharmonie aufweisen, die sich der Eigenart des Empfangenden sympathisch einfügt und ihm weniger selbständige Tätigkeit auferlegt. Anderseits kann ein Gegenstand so unvollkommene Linienverbindungen erzeugen, dass sie der seelischen Gewohnheit, Linien zu verbinden, weit nachstehen. Der Betrachtende muss dann eine vorwiegend unbewusste eigene Tätigkeit anwenden, um sich über ihre „objektive" Wirklichkeit hinwegzutäuschen, um vermittelnde Bewegungen hineinzusehen, die diesen Gegenstand seiner Individualität sympathisch anpassen. Ein feiner organisierter Gesichtssinn, dessen seelische Sphäre leichter und vielseitiger in selbständige Tätigkeit tritt, sieht daher alle Dinge harmonischer; die Welt erscheint ihm stets im Festgewande, er ist gewöhnt, ihre Risse und Flecke zu übersehen; alle Dinge beschreiben ihre schönsten Linien, erglühen in den schönsten Farbennüancen, sobald sie sein Auge streifen; es gibt Tage, an denen alle Dinge in Schönheit erstrahlen: die eigene Bewegung der Seele erst lässt ihre Linien und Farben veredelt erscheinen; der nächste Tag schon kann uns ihrer objektiven Wirkung näher bringen; sie erscheinen uns zerrissen, zusammenhanglos, gleichgültig: die seelische Tätigkeit ermüdete, versagte, sie tat einen Schritt rückwärts. Der Ungebildete, Geistesarme steht in sei-

nem Sinnenleben der „Wirklichkeit“ näher. Er sieht die Dinge heute so wie morgen, weil er wenig Mittel in sich hat, sie umzugestalten; er muss stets zu den Dingen herabsinken, da er keine seelische Fähigkeit besitzt, sie zu sich zu erheben. Das Genie offenbart sich dadurch, dass es alle zur Darstellung gelangenden Gegenstände zur Höhe seiner eigenen Entwickelung emporzuziehen vermag; die Bäume auf seiner Leinwand gewinnen neues Leben, alle Linien, die seine Hand zieht, beginnen in seiner Sprache zu reden.

Ein Gegenstand kann in seinen Linienbewegungen so vollkommen sein, dass ihm die Bewegungen eines unentwickelten Gesichtssinnes nicht zu folgen vermögen, dass ihm seine Feinheiten entgehen und er nur seine hervorstehenden Gegensätze unvermittelt zu erfassen vermag. Kinder und kulturell tiefer Stehende, auch wenn sie geübt sind, weniger feine Linienbewegungen technisch gewandt darzustellen, werden daher vor ihm versagen, und ihn in der Darstellung zu sich herabziehen.

Ferner kann die Linienbewegung eines Objektes so weit abseits von dem subjektiven Zustande des Anschauens liegen, dass die Seele ihn sich nicht sympathisch anzupassen und den Eindruck des Fremden, Unangenehmen nicht zu überwinden vermag. Dieser Vorgang wird im gewöhnlichen Leben als Hass und Abscheu empfunden. Die Kunst sucht sich seiner in Form der Karikatur zu bemächtigen, indem sie entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit — die störenden Elemente zugunsten des Ganzen zu übersehen — diese hier zum Typus des Ganzen erhebt und die sympathischen Bewegungsmomente ausschaltet.

In der ästhetischen Anschauung gibt es für die Formen der Gegenstände keinen anderen Massstab als die

seelische Eigenart und Gewohnheit, ihre Linien zu bebewegen. Weil ästhetische Eindrücke durch den Sinn des Menschen und nicht allein durch die Natur der Gegenstände bedingt sind, zeigen sie die Tendenz, sich unablässig zu verändern und zu entwickeln. Indem sich der „Wille zur Schönheit“ der Gegenstände bemächtigt, erlangen diese für das Bewusstsein des Menschen etwas Menschliches, das an ihn gebunden ist, mit ihm sich verändert, mit ihm unendlich oft vergeht, unendlich oft von neuem ersteht, bis es alle die Stadien durchlaufen hat, die zwischen dem primitiven Gesichtssinn des Wilden und dem hochentwickelten des Kulturmenschen im Wahrnehmen der Aussenwelt liegen. Je feiner ein Gesichtssinn entwickelt ist, um so edler klingen für ihn die Linien der Aussenwelt zusammen, da er ihnen immer etwas von sich selbst hinzuzufügen vermag. Ist ein Gegenstand schon von Natur relativ vollkommen, (d. h. dem Niveau des höchstorganisierten Sinnes angepasst) so muss er diesem Gelegenheit bieten zu noch feineren Linienempfindungen, die seine subjektive Seelentätigkeit an ihm auslöst; er wird also solch einen Menschen anregen, sich weiter zu entwickeln. Aber auch der primitive Mensch wird durch ihn entwickelt, erzogen; er übt sich, mehr von ihm wahrzunehmen und nach seinen Linien die Bewegung seines seelischen Anschauens zu gewöhnen.

Von der Art und Weise, wie wir die Aussenwelt in uns zu reproduzieren vermögen, hängt unsere Beziehung, unser Verhalten zu ihr ab. Es ist zweifellos, dass z. B. ein Liebender alle Linien und Farben der Umgebung edler und schöner empfindet als wir. Alle Möglichkeiten selbständiger Seelentätigkeit an den Dingen wurden in ihm durch den Gegenstand seiner Liebe angeregt und an seinen Formen entwickelt; die so ent-

standende Bewegung trägt er in alle Dinge hinein; daher die Freude an ihnen, die ihm alle sein Glück zurufen, daher die überquellende Lust, die „ganze Welt“ in die Arme zu schliessen. Eine gegenteilige Bewegung der Seele erzeugt der Hass. Dinge, deren Linien uns sonst angenehm berührten, erscheinen plötzlich hässlich und widerwärtig. Der Jähzornige ist ein typisches Beispiel. Er rächt sich nicht nur am Gegenstande seines Zornes, er überträgt seinen Hass, den jener hervorrief, auf alles, was ihm während solch eines Zustandes in den Weg tritt.

Empfindungen und Zustände jedoch, die sich auf Gegenstände übertragen, müssen auch durch solche hervorgerufen werden können. Wir sahen das bereits an den Farben. Bestimmte Farben sind an bestimmte Stimmungen gebunden, sie beeinflussen durch das Medium des Auges jede Gemütsbewegung, ihre Geschwindigkeit und Heftigkeit. Auch dass die Bewegung der Linien einer Form die Geschwindigkeit eines Wahrnehmungsprozesses bestimmt, wurde vorher erwähnt. Die Zickzacklinie löst in den Nerven des Gesichtssinnes eine schnellere Bewegung aus als die gerade oder sanft gebogene. Unregelmässige Linienbewegungen, die das Auge bald langsam, bald schnell, bald stockend, bald fliessend durchziehen, werden also auch eine unruhige seelische Tätigkeit bewirken, während regelmässig verlaufende Linien eine harmonische Bewegung in der seelischen Wahrnehmungssphäre erzeugen. Unsere Beziehungen zu den Dingen der Umgebung hangen von der individuellen Naturanlage des Einzelnen ab, soweit diese durch Gewohnheit an den Dingen selbst dirigiert und entwickelt wurde. Deshalb beginnt die ästhetische Erziehung in der Kinderstube. Es handelt sich dabei lediglich um eine geschmackvolle Auswahl von Farben

und Formen, da durch sie die Gefühlsbeziehungen des Kindes zu allen sichtbaren Dingen veredelt werden können. Eine unruhige, zusammenhanglose Farben- und Linienordnung verhindert das Kind, sich an einheitliche Stimmungen, an zusammenhängende Eindrücke zu gewöhnen; es vermag später das Störende nicht auszuscheiden, in anderem Lichte zu sehen oder andere Linienbewegungen einzufügen, wenn die Grundlage dazu nicht in einer durch Gewohnheit zur Eigenbewegung gewordenen Tätigkeit der Seele gegeben ist.

Das flächige Sehen in der Kunst (Flächige Technik)

Als das subjektive seelische Moment im Sehen von Formen hatten wir die Linien betrachtet. Weil die Linien derselben Form für die einzelnen Menschen voneinander abweichen, bemächtigten sich ihrer die Künstler, um durch sie die besondere Beschaffenheit ihres Innenlebens auszudrücken. Möglichst viele Linienbewegungen zu sehen an Stelle der allgemein beliebten plastisch-gegenständlichen Abrundungen, war deshalb von jeher das Bestreben hervorragender Künstler und ist in neuerer Zeit zum Allgemeingut der Kunst überhaupt geworden, nur noch die ganz Minderwertigen bemühen sich, den Gegenstand als Ding an sich zu geben.

Je mehr Linien das Auge innerhalb einer Form empfindet, desto grösser wird die Anzahl der Flächen; das „flächige Sehen“, wie der technische Ausdruck heisst, steigert sich also mit der Intensität des Liniensehens. Wo früher eine gleichmässig abgerundete Form gegeben wurde, erscheinen an ihrer Stelle mehr Flächen.

Die flächige Technik eines Kunstwerkes bringt daher zugleich mehr Linienbewegung zum Ausdruck, die

durch allzu plastische Modellation der Form verwischt wird. Hieraus erklärt sich z. B. die fleckige Technik eines Leibl, während dieselbe Technik bei Trübner, Habermann und anderen meistens abstossend wirkt, weil sier hier zur Manier geworden ist und im Malpinsel steckt, anstatt der seelischen Anschauung durch zweckmässige Verschärfung der Linien zum Ausdruck zu verhelfen.

Bei Leibl steht das flächige Auftragen der Farben im engsten Zusammenhange mit seiner Liniengebung. Man beobachte genau, wie all diese kleinen Flächen in ihrer Abgrenzung Linien auslösen, die durch die Modellation des Darstellungsobjektes bedingt sind. Nirgend treffen zwei Pinselstriche zusammen, wo man den Eindruck gewinnen könnte, es handle sich lediglich um eine durch Material und Pinsel bedingte technische Zufälligkeit. Erst bei Trübner wird diese individuelle, feine Behandlungsweise zur Manier, erst hier fügt sich Pinselstrich flächig neben Pinselstrich, ohne immer die Natur des Dargestellten zu berücksichtigen. Es ist oft schwer, über dem Verdruss an Trübnerscher Technik die Freude an seiner unvergleichlichen Farbenskala zu bewahren. Selten kommt aber bei Trübner die Linie zur Geltung; es scheint, als würde sie von derselben Technik, durch die Leibl sie so scharf zum Ausdruck gelangen lässt, hier geradezu unterdrückt. Uebrigens sind Trübners Bilder sehr ungleich an Wert. Bei vielen, besonders aus früheren Jahren herrührenden, vergisst man völlig die Manier und berauscht sich an den herrlichen satten Farben. Auch bei den meisten Landschaften trifft das zu, weil darin die grossen Linien weniger von der Willkür der Technik in Mitleidenschaft gezogen werden können, als in der zarteren Linienbewegung eines Kopfes.

Die Vorteile, die eine flächige Behandlung vor einer plastisch ausmodellierten gewährt, sind garnicht zu überschätzen. Sogar der Bildhauer, dessen einziges Ausdrucksmittel die plastische Eigenschaft seines Materials ist, verzichtet darauf in dem Masse, als er dem Werke die eigene Seele einhauchen will. Donatello und Michelangelo, vor allem aber die modernen Bildhauer wie Meunier und Rodin zeigen besonders in ihren Entwürfen das Streben nach flächiger Behandlung. Man versteht es unter diesen Gesichtspunkten, wie ungern Künstler sich dazu herbeilassen, eine gelungene Arbeit über einen bestimmten Punkt hinaus — wo etwas von den Linien und Flächen zugunsten der Naturähnlichkeit geopfert werden müsste — auszuführen. Der Künstler hat mehr Freude an seinen Entwürfen, als an den ausgeführten Werken. Menzel liebte seine winzigste Skizze mit väterlicher Zärtlichkeit.

Die flächige Behandlung erst ermöglicht es dem Künstler, den darzustellenden Gegenstand zu vergeistigen, mit seinem Geiste zu beleben; er vermeidet mit grosser Sorgfalt eine Ausführung, die diese Merkzeichen seiner Eigenart verwischen könnte, jene Ausführung, die das grosse Publikum so sehr an ihm zu vermissen pflegt.

Die Bewegung der Form

Eine weitere Komplikation erfahren die Linien der Gegenstände in der subjektiven Wahrnehmung durch die Eigenbewegung einer Form. Stellen wir uns einen Baum vor (Taf. I, Fig. 6. A C), den der Sturm von links nach rechts bewegt, sodass seine Spitze den Punkt B erreicht. Die Umrisse des Baumes erleiden also eine ununterbrochene Lageveränderung von A

nach B, die das Auge als eine beliebige Anzahl von Linienauslösungen empfindet. Welche von diesen Linienmöglichkeiten dem Auge besonders stark hervorzutreten scheint, d. h. welche der Betrachtende zur Nachahmung des sturmbewegten Baumes anwenden will, hängt von seiner individuellen Beschaffenheit ab. Reagiert beispielsweise ein Auge schwerfällig auf Linienbewegungen, vermag es ihre Richtung nicht so schnell zu verfolgen, so wird es die Spitze des Baumes erst bei c sehen, wenn diese schon bei B angelangt ist, oder die Spitze kann schon wieder zu c zurückgekehrt sein, während das Auge erst bis c gefolgt ist. Die Bewegungsreihe c B fällt somit für solch ein Auge aus, ebenso auf der andern Seite A d. Der Sturm scheint also in diesem Falle den Baum zwischen d und c, d. h. weniger stark zu bewegen. Daher kommt es, dass der phlegmatische Mensch, sobald ein Baum das Gleichgewicht verliert und auf ihn zufällt, noch ruhig stehen bleibt, wo der Aufmerksame bereits ausweicht. Ein Auge anderseits, das Linienbewegungen gegenüber hyperempfindlich ist, eilt der Richtung einer Bewegung etwas voraus und ist bereits bei b angelangt, wenn die Spitze des Baumes B erreicht hat, wie es dieser nach links bis a voranläuft. Für solch ein Auge schwanken die Lagemöglichkeiten des Baumes zwischen a und b, der Baum scheint sich ihm also stärker zu bewegen, als dem möglichst objektiven Beobachter. Daher kommt es, dass der Hypersensitive den Baum bereits als umfallend empfindet, bevor er in Wirklichkeit noch das Gleichgewicht verloren hat.

Die feinere Sinnesbeschaffenheit des Künstlers, die das denkbar schnellste Sehen ermöglicht, ist die Ursache aller Uebertreibungen, deren er sich in bezug auf die Formen und ihre Bewegungen als Ausdrucks-

mittel bedient. Er würde sie auch nicht aufgeben, nachdem er sich von ihrer objektiven Unrichtigkeit überzeugt hat; sie stellen gegenüber einer relativen Allgemeingültigkeit das Besondere seiner psychischen Beschaffenheit dar. Die Fähigkeit, eine sturmbewegte Landschaft, die Anspannung von Gliedern und Muskeln, die Geschwindigkeit einer Bewegung intensiver zu empfinden als andere: darauf beruhen die Vorzüge seiner Naturanlage.

Jede Bewegung der Form bringt ihre Konturen in unzählige Lageveränderungen, soweit sie im Rahmen der Bewegung liegen: im Falle des Baumes sind es alle zwischen A und B denkbaren Punkte, die den Ausgang der abfallenden Umrisslinien bilden können. Hier handelt es sich aber nur um eine ziemlich regelmässige Verschiebung der Konturen. Eine bedeutend schwierigere Aufgabe ist dem Auge gestellt, sobald es sich um wirkliche Veränderungen von Umrisslinien selbst handelt. Die Verwandlung z. B. einer konvexen Linie [(] in eine konkave [)] nötigt das Auge, alle zwischen diesen Bewegungskontrasten denkbaren Linien zu durchlaufen, indem es erst den konvexen Bogen bis zur geraden Linie mildert und die gerade dann zum konkaven Bogen steigert (Taf. I, Fig. 7). Je unregelmässiger die Verwandlung einer Linie verläuft, desto schwieriger ist es dem Auge, die einzelnen Momente der Bewegung festzuhalten. Gemäss dem Grade der Geschwindigkeit einer Verwandlung selbst, sowie nach der Anlage des Auges, schneller oder langsamer sehen zu können, wird für das Bewusstsein des Einzelnen bei solch einem Vorgange eine grössere oder geringere Anzahl von Bewegungsmomenten ausfallen.

Während also das Auge bei der ruhenden Form nur

die verschiedenen Linien zu verbinden hat, muss es an der bewegten Form schon jede einzelne Linie als eine ununterbrochene Reihe von Bewegungsmomenten zuzusammenfassen. Ein feiner organisiertes Auge, das schneller Linien aufzufassen vermag, löst natürlich auch mehr einzelne Bewegungsmomente an einer sich verändernden Linie aus, d.h. ihre Umwandlung vollzieht sich für ihn zusammenhängender, harmonischer. Ein weniger entwickeltes Auge sieht dagegen die Umwandlung der Linien unterbrochener, sprunghafter: ähnlich, wie ein schlechter Kinematograph, bei dem eine Anzahl von Uebergangsbildern ausfällt, alle Bewegungen eckiger und unvollkommener angibt. Ausserdem sahen wir, dass der Einzelne auf einige Reize stärker reagiert, als auf andere: dass daher auch bestimmte Bewegungsmomente innerhalb einer Linienverschiebung besonders stark auf ihn wirken und die nachfolgenden beeinflussen müssen, je nach seiner seelischen Anlage.

Der Eindruck, den ein und dieselbe Bewegung hervorruft, hängt darnach zunächst ab von der Geschwindigkeit, mit der sie vor sich geht. Der stramme Schritt eines Soldaten wirkt ausserordentlich komisch, sobald dieselbe Bewegung ganz langsam gemacht wird: beim schnellen Gehen findet das Auge eben nicht Zeit, die lächerlichen Momente dieser Bewegung zu bemerken. Ferner spricht bei allen diesen Wahrnehmungen die Individualität des Einzelnen mit: auf welche Bewegungsmomente sein Auge am meisten reagiert oder, welche länger als andere darin haften bleiben; diese übertragen sich auf Grund der Kontrastwirkung auch allen nachfolgenden besonders stark. Je nachdem nun jemand innerhalb der Bewegung einer Form diese oder jene Lage der Konturen am intensivsten unter allen andern herausfühlt, können daher bei verschiedenen

Menschen durch ein und dieselbe Bewegung ganz verschiedene Eindrücke ausgelöst werden.

Der bildende Künstler besitzt keine Mittel, die zeitliche Aufeinanderfolge von Bewegungsmomenten auszudrücken. Dieser scheinbare Mangel indessen ist seine Stärke; er nötigt ihn, den ganzen zeitlich getrennten Vorgang in einen Augenblick zusammenzufassen, in einen Gesamteindruck, was eben sagen will: alle Einzelheiten sind vom Künstler unter der Vorherrschaft seiner individuellen Impressionen, d. h. einer oder mehrerer besonderer Bewegungsphasen zusammengefasst worden. Der Künstler benutzt die Gegenstände dazu, um seine Vorliebe für bestimmte Bewegungen und seine Eigenart, ihre verschiedenen Stadien zu verbinden, an ihnen zu veräusserlichen. Ein vielseitig veranlagtes Genie ist deshalb imstande, in verschiedenen Stimmungen von demselben Gegenstande und derselben Bewegung ganz verschiedene Auffassungen hervorzurufen; er kann von ihm eine Idealgestalt schaffen ebensowohl als gelegentlich eine Karikatur. Wäre Lenbach z. B. weniger empfänglich gewesen für menschliche Grösse als für das Komische oder für beides zugleich, so hätte er voraussichtlich in unübertrefflicher Weise die Bismarckkarikatur und den Kladderadatsch bereichert.

Also auch die Bewegung der Form bietet dem Künstler Gelegenheit, den im sinnlichen Anschauungsprozess sich auslösenden Bewegungsmodus seiner Seele durch sie auszudrücken, ebenso wie an der Bewegung unveränderlicher Linien. Nur gestaltet sich hier der Wahrnehmungsvorgang viel komplizierter: jede zur betreffenden Form gehörige Liniengruppe, die beim subjektiven Sehen die verschiedensten individuellen Abweichungen erfährt, erleidet dabei eine Lageveränderung; die Eigenart des Zusammensehens von Konturen gilt für

alle einzelnen Stadien der Formbewegung, die zwischen ihrem Beginn und ihrer Beendigung liegen; diese einzelnen Stadien wiederum werden nach denselben individuellen Voraussetzungen aufeinander übertragen und zusammengefasst, wie sie für die Wahrnehmung einer ruhenden Liniengruppe massgebend sind.

Wandlungen des Lichts

Wandlungen des Lichts, strahlende Gedanken des Alls! Von der Finsternis erträumt, von allen Welten ersehnt, rieft ihr zum Leben den blühenden Tag. Die brütende Trauer des dunklen Chaos atmete befreit auf, der Schöpfer hatte sein grösstes Werk vollbracht, es ward Licht!

Aus dem Schlafe geküsst, erwachte die Finsternis. Es kam Bewegung in das All. Es entstanden Welten. Wasser und Erde trennten sich; es wuchsen Blumen und Bäume, es kamen Tiere und Menschen. Blüten öffneten sich, um die Farben des Lichts anzulocken, Augen taten sich auf und führten das Licht in die Seele: es ward noch einmal Licht, erschautes Licht.

Du Licht im Auge, was lockst du so weit — weit über die schöne Erde hinaus ins unermessene All. Niemand weiss dein Ende abzusehen — das Ende aller Sehnsucht, das Ende alles Lebens. Aber wieviele Augen werden sich schliessen, und du wirst gelassen weiter strahlen. Andere Augen werden sich dir öffnen, mehr Schönheit in dir finden; du willst stets mit neuen Augen erschaut sein, immer schöner gesehen werden. Jeder Tag ist dir verhasst, der nicht im neuen Lichte scheint. Langeweile der Werktage, Feindin des Lichts, kühler Hauch der Finsternis, des Todes. Was bleibt ihr euch so trostlos gleich, was hemmt ihr den Weg des Lichts

in die Zukunft. In rastloser Eile streben seine Schwingen von euch los, sie wollen schnell vergessen sein, wollen neue Wandlungen, suchen neue Möglichkeiten.

Neue Möglichkeiten des Lichts im Auge des Menschen: Farben und Linien. Wandlungen des Lichts in der Seele, Wandlungen der Seele durch Licht. Farben wandeln Stimmungen, Stimmungen wandeln Farben, Linien umschliessen die Form; sie gehören aber nicht der Form, sie sind Kinder des Lichts, an seiner Gegensätzlichkeit hängt ihre Wahrnehmung. Sie wandeln sich mit dem Lichte, mit der Seele; der Eindruck der Form ist an sie gebunden, durch sie dem ewigen Wandel preisgegeben.

Wo sind die Marksteine des Lichts auf menschlichen Wegen! Die unzähligen Augen, die es traf, sind lange geschlossen, viele schon Jahrtausende lang. Die Farben, wie sie in ihnen ausgelöst wurden, gibt es nicht mehr, die Linien wird niemand mehr sehen wie sie. Eine verzweifelte Dunkelheit lagert hinter dem Licht auf den Wegen des Menschen, die Dunkelheit des Todes. Hier öffnet sich ein klares Menschenauge zu neuen Schönheiten, neuen Möglichkeiten, morgen umschleiert es der Tod, und die junge neue Herrlichkeit der ganzen Welt, des frisch aufjauchzenden Lichts, sinkt mit ins Grab. Vergebens hatte das Licht sich die weiten Wege gebahnt, um in dies Auge zu gelangen, vergebens in seiner reichsten Farbenpracht gestrahlt, sich in den feinsten Linienbewegungen gebrochen. Vergebens all der Aufwand, vorbei aller Morgenschein eines neuen Tages — kein Markstein zeichnet diesen hohen Augenblick des Lichts, es ist verloschen, wird nie wieder so scheinen.

Der Mensch aber liebt das Licht. Er liebt es wie die eigene Seele. Er wollte es dem Tode entreissen. In

der Tiefe der Seele sucht er es zu ergründen und festzuhalten. Er wollte die dort erschauten Farben und Linien nicht wieder vergessen, nicht wieder lassen, sie festhalten über sich selbst hinaus, sie trotzig der Ewigkeit entgegenstellen. In Farben und Linien, Stein und Erz riss er das Licht von der Zeit los und gestaltete seinen Eindruck zum Kunstwerke um.—Im Kunstwerk stockt der Kreislauf des Lichts auf eine Weile. Seine Erscheinungsform in der menschlichen Seele ist hier festgehalten; ein aufgefangener Augenblick, der sich nicht mehr wandelt, der sich auch nicht mehr der Wahrnehmung entzieht. Wie grüsst ihr uns aus weitester Ferne her, ihr Werke der Kunst, Marksteine des Lichts, unsterbliche Seelen der Vergangenheit. Wir gruben euch aus Schutt und Trümmern, entrissen euch rohen Gewalten, wir stellten euch auf den Thron unsrer reichen Zeit, ihr führtet uns rückwärts in die frühe Jugend, wir liessen das Licht der Zukunft auf euch scheinen. Ihr blickt uns an wie grosse Kinder, die zu früh gestorben sind, wir verzweifeln an unserer Reife, wir bangen um die Zukunft.

Wir brauchen Kraft. Kraft, die vorwärts führt, nicht Kraft, die rückwärts treibt. Wir brauchen Licht, neues Licht, zukünftiges Licht. Es strahlt in den Augen der Schaffenden, ihre Werke predigen alle Möglichkeiten des kommenden Morgen. Sie wollen frische Augen, um erkannt zu werden. Wir dürfen unsern Blick nicht durch die Schatten der Vergangenheit trüben. Achten wir auf unsere Zeit, lauschen wir dem neuen Lichte mit Andacht. Etwas weniger Respekt vor dem Märchen: es war einmal —; mehr, viel mehr Liebe zum Rätsel der Zukunft! Ehren wir in uns nicht das Fertige, Gewordene — eine gute Stunde wird es zerbrechen — ehren wir in uns das Werdende, denn ein

schöneres Licht der Zukunft wird lächelnd darauf leuchten.

Die Wahl des Materials

Das Licht überwindet den Tod des Menschen im Kunstwerk. Die Augen, in denen es seine höchste Schönheit entfaltete, schliessen sich, als wären sie nie gewesen. Nur das Kunstwerk zeugt dann von dem erloschenen Lichte, von der Seele dessen, der es einst erschaute.

Das Licht prägt dem Menschen durch seine Umwandlung in seelische Qualitäten jenen hohen Wert auf, den er für sich gegenüber anderen Geschöpfen in Anspruch nimmt. Eine Tat des Menschen ist es aber, was dem Lichte Gelegenheit schafft, seiner Schönheit den Stempel der Ewigkeit aufzudrücken. Diese Möglichkeit schafft ihm der Künstler dadurch, dass er ein hierzu geeignetes Mittel beherrschen lernt. Die Wahl des richtigen Materials ist die feierlichste Antwort, das ernsthafteste Versprechen, das der Mensch dem himmlischen Licht auf seine Werbungen gibt. In der Tätigkeit des Künstlers halten sich Licht und Material so innig umschlungen, als vereinte sie ein Meer von Liebe.

Es ist von grösster Bedeutung für den Charakter jedes Kunstwerkes, dass die Tat des Menschen darin zum Ausdruck gelangt: dass also die Eigenschaften des Materials in jeder Weise zur Entfaltung und zur Geltung kommen.

Das Verdienst des Menschen am Licht muss unter allen Umständen im Kunstwerk gewahrt bleiben. Das Material darf nicht soweit überarbeitet, verwischt werden, bis sein Eigenwert, seine Natur darüber verloren geht. Die Hand des Menschen soll sich darin äussern,

wie in etwas Ueberwundenem, aber nicht Vernichtetem: frisch und natürlich soll es den Beobachter anmuten. In dem Masse wie die Eigenart des Materials verloren geht, verschwindet auch die Möglichkeit, die Arbeit des Menschen daran zu verfolgen. Farben und Linien sind dann nicht mehr individuelles Ausdrucksmittel künstlerischer Tätigkeit, sie werden lediglich mangelhafte Nachahmungen der Natur, Spielzeug für unreife Kinder. Weil sie nichts als das Werkeltagsantlitz der Natur aufweisen, langweilen Kunstwerke, in denen das Material nicht ausgedrückt ist; ihnen fehlt das Feiertagsgewand des besonderen Geistes.

Ausschlaggebend für die Auswahl eines Materials ist in erster Linie die Natur des Künstlers; sich darüber klar zu werden, ist eine der schwierigsten Aufgaben. Es geschieht oft, dass Bildhauer später zu malen beginnen, Maler Bildhauer werden, oder dass jemand gleichzeitig beide Materiale beherrscht. Während der Renaissance in Italien waren die meisten Architekten vorher Maler oder Bildhauer. Selten ist es jedoch, dass ein Künstler verschiedene Materiale gleich vollkommen beherrscht wie z. B. Michelangelo. Meunier ist Bildhauer und malt: seinen Bildern, auf denen Figuren dargestellt sind, haftet aber allen das Gesetz des Marmors an; dasselbe lässt sich von Klingers Gemälden sagen. Marées schwelgt ganz in Farben, es wäre unmöglich, ihn als Bildhauer zu denken, dennoch hat er sich im Modellieren versucht, aber ohne Erfolg. Rodin hat viele malerische Fähigkeiten, das kommt nicht nur in seinen Bildhauerwerken, sondern auch in Zeichnungen zum Ausdruck.

Sodann ist in bezug auf die Auswahl des Materials das Objekt der Darstellung, wie sein Charakter dem Künstler erscheint, bedeutungsvoll. Dem Bildhauer

wird es nie gleichgültig sein, ob er Marmor oder Erz für eine Darstellung wählt. Besonders reich an Wahl ist aber der Maler. Zur Darstellung sehr zarter Linienbewegungen verwendet Lenbach mit Vorliebe einfache Kohlerisse, leicht mit Pastellfarbe getönt unter Beibehaltung des Tones der Pappe. Dadurch, dass hier ein primitiv angewandtes Material in allen Einzelheiten zur Geltung gelangt, geht auf die weichen Linien etwas Herbes, Ursprüngliches über; eine stärkere Verwischung der Pastellfarben würde das Zarte ins Süssliche gezogen haben. Dasselbe tritt leicht bei der Oelfarbe ein, sobald sie auf ein feines Leinwandkorn aufgetragen wird, ein grobes Korn hingegen erschwert den Ausdruck so zarter Linienbewegungen. Die Franzosen, die sehr breit und flächig sehen, verwenden meist Oelfarbe zu ihren Bildern. Die Schwere und Dicke dieses Materials fordert breite flächige Pinsel und eine entsprechende Technik, um nach seiner Eigenart angewandt zu werden. Die feinmodellierte Oelfarbentechnik der alten Schulen erscheint uns heute als eine grobe Verletzung dieses Materials. Feinere Abtönung lässt das Aquarell zu; seine flüssige Beschaffenheit begünstigt die Verwendung weicher Haarpinsel. Wer sich aber daran gewöhnt, in Aquarellmanier zu arbeiten wie E. Hildebrandt, M. Schmidt u. a., wird sich schwer in der Technik der Oelfarben zurechtfinden, ebenso wie unsere heutigen Maler, durchweg an Oelfarben gewöhnt, selten das Aquarell mit dem durch seine Natur bedingten Takt zu handhaben verstehen, sie behalten hier meistens ihre Oeltechnik bei. Ein Kompromiss lässt sich am besten durch Gouache- oder Temperafarben schliessen.

Zügel: Rinder auf sonniger Weide (Nat.-Gal. Berlin)

Der erste Eindruck löst zunächst nur die Empfindung von Oelfarben aus, die mit breitem Pinsel, stellenweise mit der Spachtel nebeneinandergesetzt sind. Ein anderes Material auf diese Weise zu behandeln, wäre eine Geschmacklosigkeit, sie würde sich im Laufe der Darstellung rächen, denn nur die leuchtenden, intensiven, vollen Farben des Oels stellen den Beobachter mit dieser Behandlungsart zufrieden, weil sie ihrer Natur angemessen ist. Zuerst trifft das Auge auf eine Reihe leuchtender, hellrötlicher Farbflecke, die von der Brust der Kuh im Kreis über ihren Leib und Rücken leiten. Von der Dunkelheit des Halses zurückgestossen, streift der Blick den Kopf und wird sogleich vom Baume zu dem hellen Grasfleck nach unten geführt. Dieselbe Farbe wiederholt sich unter der zweiten Kuh. Hierhin eilt also das Auge und trifft dabei auf den leicht violetten Kopf, wo es, festgehalten durch das blaue Wasser des Hintergrundes, etwas weilt. So führen die breiten Oelfarbenflecke des Bildes den Beobachter in bestimmter Reihenfolge von einem Punkte zum andern, dass er halb unbewusst die verschiedenen Linienbewegungen, von denen die Formen eingeschlossen sind, verfolgen muss. Und plötzlich steht das, woran er im ersten Anschauen zweifeln möchte: der Eindruck von Kühen in einer Landschaft, so klar vor seinen Augen, dass er über das hohe Mass der Täuschung sehr erstaunt. Eine Wirklichkeit, gegen die er sich anfangs sträubte, hat ihm der Künstler durch die Beherrschung des Materials und die richtige Verteilung von Farbflecken aufgezwungen.

Hans v. Marées: Philippus u. d. Kämmerer (Nat.-Gal. Berlin)

Die ganze Wirkung dieses Meisterwerkes ist ebenfalls auf Farben angelegt. Vom hellen Himmel wird das Auge emporgeführt zum rötlich leuchtenden Kopf des Philippus, verfolgt sein dunkelrotes Gewand bis zum weissen Buche, wo es die weisse Rückenlinie des Pferdes aufnimmt. Von der um den Pferdekopf lagernden Dunkelheit zurückgestossen, hebt sich der Blick schnell zu jenem merkwürdig hellen, schmalen Fleck links im Himmel, der unwiderstehlich emporleitet. Dabei streift man den Kopf des braunen Pferdes, bewegt das Auge mit der Dunkelheit des Baumes um den Kämmerer und verfolgt diese schwarzen Linien über den Rücken des weissen Pferdes hinweg bis zu seinem Kopfe. Dieser beginnt sich nun ausserordentlich luftig und weich abzuheben, die Verkürzung, die Bewegung des Sichherabneigens scheint ganz enorm, wenn man schnell bis zum hellen Hals heraufsieht. Zu beiden Seiten des Halses fällt die breite Mähne herab und zerstreut die Aufmerksamkeit bis zum breiten Licht des Rückens. Hier erfasst das Auge schnell das weisse Buch und eilt zurück zum leuchtenden Kopf des Philippus, dessen Beugung über das Buch nun sehr stark zur Auffassung gelangt. Wie ein schattiger Gegensatz zu dieser Farbenbewegung erscheint der Kämmerer und das braune Pferd. Das violette Tuch verbindet das Blau und Rot im Gewande des Philippus und bildet, vom Buche aus beobachtet, einen Uebergang zum tiefbraunen Körper des Kämmerers. Um diesen wird man etwas lebhafter durch den ins Orange gehenden Kopfputz und Schulterhemd geführt bis herab zum braunen

Pferde, dessen leuchtende Ohren und Augen, dessen leuchtend roter Fleck auf der Schnauze das Auge vorwärts zwingt, um es dann wieder zum hellen Rücken des Schimmels zu bewegen und so den Gegensatz hier in grösster Stärke zu zeigen, der nach rechts zu von ganz dunklen Tönen umlagert ist.

Indem der Künstler durch die Anordnung der Farben den Beobachter zwingt, zugleich die Linienbewegung des Bildes aufzufassen, bemächtigt er sich mit Hilfe des Materials seiner Seele. Die Seele des Beobachters wurde durch diese Vorarbeit am Material prädisponiert, alle vom Kunstwerk aus ins Auge fallenden Einzelheiten in derselben Bewegung nachzuempfinden, wie sie das Licht im Künstler erzeugte. Es ist sein Licht, das der Beobachter nun in sich aufnimmt mit Hilfe des Materials, dem der Künstler den Verlauf seiner Arbeit aufzudrücken vermochte.

Klinger u. Rodin: Beethoven u. Penseur

„Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloss, und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase.“ Wenn es in der Genesis ein Geheimnis gibt, so ist es gewiss in diesen Worten enthalten. Es findet sich vielleicht überhaupt in der ganzen Welt kein Geheimnis, das diesem an Tiefe und Bedeutung gleichkäme: die Beseelung der toten Natur! Nicht nur erhielt der „Erdenkloss“, aus dem der Mensch ward, „lebendigen Odem“, sondern durch ihn die ganze Natur ringsum: sie atmete befreit auf, belebte sich, vom ersten Blick des Menschen getroffen. „Gott der Herr machte den Menschen!“ Weshalb tat er das nur? Diese Frage hat das ganze Menschengeschlecht von der Wiege bis heute in Atem gehalten. Es gab keine grosse

geistige Strömung, keine geistige Evolution, der diese Frage nicht mehr oder weniger bewusst vorgeschwebt hätte, kein Lebensalter, das sich nicht mehr oder minder noch heute mit ihr beschäftigt. Niemals wurden die Schlachten der Völker blutiger, als wenn sich diese Frage mit hineinmischte — sei es bei Heiden, Christen, Juden oder Mohammedanern. Ohne diese Frage wäre keine Divina Comedia, kein Faust und vieles andere nicht geschrieben und geschaffen worden — wir können uns überhaupt kein Bild von der Menschheit und ihrer Entwicklung machen ohne diese Frage. Trotzdem hat ihr noch niemand eine allgemeingültige Lösung zu geben vermocht.

Es gibt aber viel alltäglichere Vorgänge, die sich darum jedoch nicht leichter lösen lassen. Wir brauchen nicht erst über unsere Regionen hinauszugehen, um Schöpfungsgedanken zu suchen. Ist uns nicht der Künstler in seinem Schaffensprozesse geheimnisvoll genug? Und lassen wir uns durch sein Geheimnis den frohen Genuss an seinen Werken verleiden? Ganz im Gegenteil, je grösser das Geheimnis, in dem uns sein Schaffen erscheint, um so gewaltiger ist der Eindruck seiner Werke.

Da sinnt der Bildhauer, über einem harten, formlosen Marmorblock. Unermüdlich ist sein Meissel tätig und formt an der harten Masse, die der Befreiung harrt. Wozu formt er nur? Ist es für Ruhm oder für Geld, für die nächste Ausstellung oder für seine Nachwelt? Weshalb zwingen ihn keine Versprechungen, keine Entbehrungen, umzukehren oder einen andern Weg einzuschlagen? Zum Trotze aller menschlichen Einsicht, eigenwillig oft bis zum Wahnsinn, formt er noch den Marmor nach seinem Sinne, formt ein „Bild, das ihm gleich sei“.

So wie uns im Frühling das grosse Wunder des steten Wachsens und Spriessens mehr entzückt, als der blosse Genuss am Entstandenen, ebenso wollen wir auch im fertigen Werke den schaffenden Künstler das Material gewissermassen noch formen sehen. Und darin übertrifft er jedenfalls die Wirkung der Natur, dass er es uns ermöglicht, auch aus der Vollendung des Werkes das Geheimnis des Schaffensvorgangs, des Formens aus dem Material von Anfang bis zum Ende nachzufühlen. Die Natur sehen wir immer nur, wie sie im Augenblick ist; in einem guten Kunstwerk sollen wir aber jederzeit sehen können, wie es wurde, wie es entstand.

Die Erlösung vom Felsblock

Absolute Freiheit, das höchstgerühmte Gut der Menschen, kann als Kunstwert eine Darstellung ebenso herabziehen wie absolute Gebundenheit; als ästhetisches Moment kommt in erster Linie die Befreiung, das Aufsteigen aus der Gebundenheit zur Freiheit, in Betracht. Deshalb stellen auch die beiden Denker Rodins und Klingers keinen besonderen Gedanken dar, sondern das Losringen des Gedankens vom Stofflichen überhaupt. Wenn der eine Denker auch Beethoven heisst und dessen Züge trägt, so scheint mir diese Bezeichnung doch überall da zu versagen, wo es sich um Beethovens besonderen Charakter handelt und nur soweit auszureichen, als das Schöpfen von Gedanken und deren Befreiung im schaffenden Genius überhaupt ausgedrückt ist. In demselben Verhältnis jedoch, in dem der Ausdruck des geistigen Lebens zum Körper steht, der uns seine Entwicklung andeuten soll, steht der Körper wiederum zum Material. So meister-

haft Klinger im Beethoven die erste Aufgabe gelöst hat, in der technischen Behandlung des Materials bietet uns Rodin ein unübertreffliches Beispiel. Betrachten wir den „Penseur“ aufwärts von dem Unterbau an: gleich haben wir die Empfindung, als gehöre der Unterkörper noch unzertrennlich zu dem Felsblock, auf den er sich stützt. Die Füsse sind erst in ihren erhöhten Partien vom Fels losgelöst und treten nur in einzelnen Stellen mit genauer zeichnerischer Schärfe hervor, so die Zehen, die Fersen und einzelne sich nach oben verbreitende Sehnengruppen. Die Beine, bereits von der Erdenschwere des Felsens losgelöst, zeigen gegenüber dem Oberkörper eine zwar präzise, aber rohe Behandlung mit starken Muskelübertreibungen, sodass sie gerade eben aus dem Fels herausgehauen erscheinen. Dazu verfolgt die Rückseite des Sitzes so scharf die Bewegung der Rückenlinie, dass wir sie als deren Verlängerung im Rohmateriale empfinden. Alle inneren, in ihrer Bewegung dem Felsen zugekehrten Körperflächen, auch des Oberkörpers, zeigen die harte Masse noch rauh und weniger bearbeitet, während die dem Fels abgewandten oberen Bewegungsflächen, auf die das Licht fällt, glätter, bei weitem feiner ausgearbeitet sind. Endlich der Hinterkopf, als Verlängerung der gebeugten Rückenpartie, entbehrt, obwohl wie das Antlitz abgeglättet, jeglicher Details, je weiter man die Haarwellen nach oben zu verfolgen sucht, als wäre eben erst der darauf schwer lastende Felsblock losgelöst worden. Die eingehendste und schärfste Ausführung weisen dann Antlitz und Hände auf, besonders die rechte Hand, auf die sich das Haupt stützt. Wer diesen Kopf und den rechten Arm mit der stützenden Hand in der meisterhaften Durcharbeitung bis in die kleinsten Einzelheiten betrachtet, kommt nicht auf die Vermutung,

dass dem Künstler bei der derberen Behandlung der Figur nach unten das Können und die Kraft versagt haben könnten: er empfindet den Schöpfungsprozess aus dem harten Material in seiner Entwicklung so wunderbar aufsteigen, wie eine heftige Steigerung in einer Beethovenschen Symphonie.

Wer unter solchen Erwägungen vor dem „Penseur" gestanden hat, wird angesichts des „Beethoven" auf den ersten Eindruck das Unterscheidende, ja Gegensätzliche in der künstlerischen Behandlungsweise beider empfinden. Schon in der Verschiedenheit des Materials, das Körper, Ueberwurf, Stuhl und Felsen streng voneinander trennt, liegt eine plastische Härte, die noch keinem Beobachter entgangen sein dürfte. Der grosse Meister der Idee hat hier zuviel gewollt, mehr, als dem Material angemessen war; er verstieg sich so hoch in der Abstraktion seiner Idee, dass ihm kein Material mehr genügen wollte, er geriet gleichsam in eine kalte Gletscherregion und verstieg sich dort. Er wollte über sich selbst hinaus, wollte den Menschen von dem „Erdenkloss", aus dem Gott der Herr ihn erschaffen hatte, befreien. Die Folgen dieses Titanenfrevels zeigen sich trotz aller ergreifenden Tiefe dieses Werkes stofflich nur zu deutlich. Abgesehen von allem störenden Druck der Ueberlastung durch Beiwerk, betrachten wir Beethoven, den Denker, selbst. Seine Füsse, die Rodin seinem Penseur so deutlich aus dem Schoss der Erde wachsen lässt, treten in scharf modellierten Umrissen auf einen fremden Boden: der griechische Marmor tritt auf den pyrenäischen! Aber auch diese Abgrenzung genügt den sonst nackten Füssen noch nicht: eine harte, streng begrenzte Sandalensohle trennt Spanien von Griechenland! Der Thron, auf dem Beethoven sitzt, ist ein Meisterwerk aus Erz, der vom

südlichen Marmor zu scharf absticht, um Beethoven die richtige „Ruhe“ geben zu können; er hat auch im Grunde, abgesehen von den allegorischen Reliefs, nichts mit dem darauf Sitzenden zu schaffen; er könnte einem Fürsten ebenso als Sessel dienen, wie Beethoven ein andrer Sitz nicht weniger anstehen würde. Man vergegenwärtige sich dabei den „Penseur“, wie er von seinem primitiven Stützpunkt aufwächst, wie er ohne diesen Sitz sich garnicht halten könnte; er ist an sich ein unansehnlicher Klotz, aber trotzdem das notwendigste für die darauf ruhende Gestalt: der Rest des „Erdenklosses“ aus dem „Gott der Herr“ den Menschen“ machte und daher für das Werk so notwendig wie für den Menschen die Erde. Auch das Gewand von Onyx vermag keine Verbindung zwischen der Statue Beethovens und dem Thron aus Erz herzustellen, wie wir auch den prächtigen Faltenwurf in seiner vornehmen Behandlung bewundern mögen: die einfache Linie, die vom Rücken des „Penseur“ über dessen Sitzblock hinwegläuft, drückt die künstlerische Zusammengehörigkeit bei weitem einfacher und klarer aus. Die technische Ausführung der Statue selbst weist ebenfalls nichts von der verschiedenartigen Behandlungsweise Rodins auf. Der ganze Körper vom Kopf bis zu den Zehen ist gleichmässig durchgeführt und vollendet. Man fühlt sich versucht, auszurufen: Wie schade, dass dieser herrliche Körper aus Marmor ist! Bei Rodin hingegen verwandelt sich dies Bedauern über das Material in Bewunderung: „Seht und staunt“, verkündet er uns, „diese harte Masse wird Fleisch“, während man in der technischen Behandlung Klingers fühlt: „dies Fleisch blieb leider Marmor!“

Was die Geburt des Kunstwerkes aus dem Material betrifft, so sei hier im Unterschiede zum Marmor

noch auf die „Fleischwerdung“ der Bronze hingewiesen.

Nicht immer beschränkt sich die Bronze darauf, als Ersatz für den Felsblock zu dienen, wie beim Penseur, wo dies schwere Sichlosringen von der Erde der Idee zum Ausdruck verhilft. Betrachten wir beispielsweise die leichte Bronzestatue des Verwundeten von Meunier, so zeigt sich's deutlich, dass das Erz auch meisterlich in eigener Sprache zu reden vermag, wo es der Inhalt zulässt. Hier fehlt jede Erinnerung an das Sichlosringen von der Erdenschwere des Felsens; während wir uns das Erz vorher als an den Stein gebunden, als Bestandteil des Felsens zu denken hatten, empfinden wir es hier als konzentriert zum Gusse. Ist es nicht, als hätte sich eben die flüssige Masse von oben herunter ergossen, besonders schnell über den Nacken und Rücken bis herab zum Sockel, wo es sich staut und den rechten, darauf ruhenden Fuss im Fliessen benetzt. Auch die Oberarme weisen noch grosse, glänzende Flächen auf. Besonders unruhig aber kreiselt es um die Nackengegend des geneigten Kopfes herum, von wo aus sich die Massen dann abwärts verteilen. Ganz deutlich zeigt uns Meunier, wie der Guss in der Form zustande kam, und wir bewundern die schnelle Gestaltungsfähigkeit des Materials. Ruhiger bewegt es sich auf der inneren herabgebeugten Körperseite, nur einzelne Stauungen, die Körperfalten bildend, treten hier, abgesehen von der oberen Brust, auf, am freiesten von der Bewegung des Materials ist das Antlitz, wo sich die stürmische Erzmasse bereits völlig beruhigt zu haben scheint, geschützt durch die herabfallenden Haarwellen.

Kehren wir nun zu Klinger und Rodin zurück, um von diesen beiden Promethiden zu erfahren, wie die

leblose Materie beseelt wird. An einem guten Kunstwerk müssen wir, so wurde in dem vorigen Abschnitt „der Geburt aus Marmor“ ausgeführt, bezüglich der Technik sogleich die ganze Arbeit des Künstlers verfolgen können: wo seine Hand das Werk begann, dies zum vollen Leben hervorrufend, jenes im chaotischen Schlummer lassend, und wo sie alles mit höchster Sorgfalt vollendete. Ebenso soll der Beobachter auch vor einem Kunstwerke den geistigen Schaffensgang des Künstlers verfolgen können, soll nachempfinden können, wie es von seinem Geiste empfangen und geboren wurde. Man spricht mit Recht von einem „Gesamteindruck“, den das gute Kunstwerk jedem gewährt, der ihm unbefangen gegenübersteht. So haben wir oft auch Kunstwerke ihrem „Gesamteindruck“ nach in Erinnerung, die wir in den Einzelheiten vergebens annähernd zu beschreiben suchen würden. Dieser „Gesamteindruck“ ist etwas vom Geiste so unmittelbar Aufgenommenes, dass er völlig unabhängig von den formellen Begleiterscheinungen bestehen bleibt und im wesentlichen uns auch schon überkam, bevor wir überhaupt die Einzelheiten näher in Augenschein nahmen. Wir glauben dann in der Erinnerung, der Kopf beispielsweise stütze sich in die rechte Hand, anstatt in die linke, oder das rechte Bein sei vorgestellt, während es in der Tat vielleicht senkrecht oder nach hinten steht: das alles vermag aber den empfangenen „Gesamteindruck“ nicht zu beeinträchtigen, auch nicht, wenn wir unsere formellen Irrtümer durch neues Anschauen des Werkes korrigiert sehen. Wir haben es hier auch tatsächlich nicht mit der äusseren Erscheinung einer Idee zu tun, sondern mit ihrem Wesen, wie es zuerst in der Seele des Künstlers auftauchte. Damals, in jenem Lebenszustande war es noch völlig

Geist, ein Teil seiner Seele, die für sich verkörperlicht werden wollte. Aber das wie? wusste der Künstler damals selbst noch nicht, ebnsowenig wie wir uns hinterher auf die körperlichen Einzelheiten besinnen können; er musste seine ganze Kraft zusammenraffen, um diese Idee ihrem Wesen nach, von dem er erschüttert wurde, verkörpern zu können; ähnlich wie wir unser Gedächtnis wieder anstrengen müssen, um uns die Erscheinungsformen dieses Wesens, das sich uns unauslöschlich eingeprägt hat, von neuem wach zu rufen. Noch niemals ist ein Kunstwerk anders zustande gekommen als unter dem Einfluss einer Idee, die sich nach einer sinnlichen Aeusserung sehnte und sichtbar werden wollte. Wenn die Künstler oft wie zufällig scheinbar durch Herumexperimentieren mit dem blossen Material auf diesen und jenen Einfall kamen, so geschah es doch nur, weil sie durch irgend eine dabei sich ergebende Form an etwas, das geistig bereits in ihnen mehr oder minder bewusst vorbereitet war, erinnert wurden. Indessen merken wir dem fertigen Kunstwerk solch eine scheinbar sekundäre Geburt der Idee niemals an, sein Wesen, in das sich alle Teile fügen, wird sich uns stets zuerst und am unmittelbarsten darstellen. Und danach müsste, sofern uns ein Kunstwerk eine Vorstellung von seiner Entwicklung im künstlerischen Schaffensprozess zu geben vermag, die Idee, der Geist und die Seele eines Werkes stets vor ihm selbst vorhanden gewesen sein.

Werfen wir einen noch so schnellen Blick über den „Penseur“, bei dem uns alle Einzelheiten wie im Fluge vorüberhuschen: eines wird uns nicht entgehen, nämlich, dass hier ein Mensch denkt, krampfhaft denkt. Genau so geht es uns vor Klingers Beethoven. Und doch, gleich auf den ersten Blick fühlen wir uns zwei

ganz verschiedenen Wesenseigenheiten des Denkens gegenüber: in einem haben wir die erste Stufe des Denkens, das Denken an sich, ohne ausgeprägte Richtung, im andern eine vollendete Form des Denkens, wo es sich bereits zu klaren bestimmten Vorstellungen durchgerungen hat, dargestellt.

Vom „Penseur" wissen wir nicht einmal, ob seine Gedanken eine positive oder negative Richtung nehmen. Bewegen ihn revolutionäre, anarchistische Ideen, sinnt er auf ein Mittel, auf einen Grund, alles um sich zu vernichten? In dem tiefen Bogen des Nasenrückens, dem kühn, fast rücksichtslos die Oberlippe begegnet, liegt das Suchen nach Wahrheit, und sei es die schrecklichste Wahrheit, um jeden Preis. Die zu Boden starrenden Augen unter der krampfhaft zusammengezogenen niedrigen Stirn verkünden eher Unheil als angenehme Empfindungen. Blicken wir von dem sich mit einer wuchtigen Drehung des Oberkörpers nach links, die durch das Stützen des rechten Arms auf das linke Bein aufs höchste gesteigert wird, aus der schweren Felsmasse ringenden Körper auf das finstere Denkerantlitz: so fragen wir uns unwillkürlich, weshalb musste dieser Stein erwachen, um so düstere Gedanken aufzunehmen?! Aber wie im selbständigen Denken an sich ein revolutionärer, disharmonischer Zug liegt, soweit es stets einen Gegensatz zur Umgebung voraussetzt, ebenso ist in ihm auch naturgemäss ein ausgleichender, Versöhnung suchender Trieb enthalten, der die Abgründe, die sich seinem Forscherblicke eröffnen, zu überbrücken strebt. Und in der Tat finden wir auch diese Seite im „Penseur" berührt. So widerspenstig und unruhig, fast nervös, wie man es von dieser Muskelkraft nicht erwarten sollte, sich auch die rechte Hand das Haupt zu stützen bequemt, hängt

doch der linke Arm völlig teilnahmslos und gelassen herab, und schlaff sucht die Hand sich ans Knie zu klammern. Auch in den Gesichtszügen prägt sich trotz der energischen Anspannung des Denkens eine in sich versunkene Ruhe aus, der nichts ferner scheint, als eine voreilige Tat. So sehr der ganze Mensch auch die Kraft zur Handlung körperlich und geistig verrät, wissen wir doch, dass er noch lange grübeln und alles in sich ausreifen lassen wird, bevor es bei ihm zu einer entscheidenden Handlung auf Grund bestimmter Vorstellungen kommt. Um den tiefen buschigen Haaransatz, die mächtig herabhängenden, kampfdurchwühlten Backenknochen brütet noch die Nacht des Chaos, die nach geistiger Gestaltung ringt, wie der Felsblock eben noch nach körperlicher rang. Wohin werden diese Gedanken streben, welches Endziel erreichen? Werden die Augen, wenn sie sich einst emporrichten, den drohenden, vernichtenden Blick Luzifers annehmen, oder dankbar das Licht der Sonne suchen? — — Darüber hat das Geschick noch nicht entschieden. Fast möchte man in Anbetracht der gegen die steile Nase gerichteten Augenbrauen auf eine Weichheit des Empfindens schliessen, die endlich vielleicht den Trotz des Gedankens besiegen wird. Meisterhaft ist dies noch ungeklärte Denken in der Haltung der Füsse wiedergespiegelt. Die schräge Anlehnung an den Sockel drückt ihnen im Gegensatz zu dem in wuchtiger Ruhe befindlichen Oberkörper eine gewisse Sprungbereitschaft auf: Noch hält sie der Fels, mit dem sie verwachsen scheinen, fest, aber wenn sie sich in allen Teilen einst davon befreit haben, wohin werden sie alsdann springen, abwärts oder aufwärts? Darüber geben uns die Füsse des Penseur ebensowenig Auskunft als sein Antlitz.

Wenden wir uns darauf zum Klingerwerk, indem wir zunächst versuchen, seine Porträtähnlichkeit mit Beethoven zu vergessen. Auch hier begegnen wir einer krampfhaften Anspannung in den Gesichtszügen und in Körper und Armen sogar in viel höherem Masse als beim Penseur. Doch gesellen sich gleich auf den ersten Blick zwei weitere Elemente zu dieser Anspannung: erstens das Lauschen, das in dem sich aufmerksam vorstreckenden Hals, besonders deutlich in der Nackenpartie zum Ausdruck gelangt, ferner das Bestreben, etwas gewaltsam festzuhalten; der ganze Oberkörper sitzt auf der Lauer nach dem, was die beiden geballten Fäuste krampfhaft umschliessen wollen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass dieser Mensch eine bestimmte, ja eine erhabene Vorstellung vor Augen hat, irgend eine herrliche Vision. Vielleicht ist er eben im ersten Morgenschimmer aufgestanden, die Sonne lockte ihn vielleicht, er nahm sich möglicherweise nicht erst Zeit zum Ankleiden, ein Tuch genügte, der Morgenkühle zu wehren. Und nun blickte er durchs Fenster und sah gerade die ersten Sonnenstrahlen über dem Bergesglühen auftauchen und den zarten Nebelflor von ihm herabfallen! Da durchrieselte ihn eine überwältigende Vision, Sphärenmusik; er sank auf den am Fenster stehenden Sessel, das Tuch fiel über seine Beine herab, und sein Geist sucht sich etwas ganz Seltenes, das vielleicht nie wieder seine Seele erschüttern wird, einzuprägen, festzuhalten. Die lauschende Haltung des Kopfes, das scharfe Hinschauen der Augen, die eingezogenen Finger — alles richtet sich auf dies Moment des Denkens und Fühlens. Im geschickten Gegensatz zu dieser Anspannung deuten die überkreuzten Beine, geschützt durch das Tuch, jene Ruhe und Ausdauer an, die auf dem Grunde dieser eben erschütterten Men-

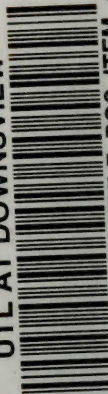
schenseele thront. Wir fühlen es deutlich: auch wenn die Vision vorüber, der Sphärengesang verklungen ist, wird dieser Denker unbeweglich sitzen bleiben; er wird dann alles mit seinem innersten Wesen vermischen, es sondern und sichten, bis alles in ihm zur menschlichen Offenbarung, zur Sprache sich gestaltet. Was Klinger uns geben wollte: den schaffenden Menschen — ist nicht misszuverstehen, wie wenig er auch immer mit der näheren Personifikation Beethovens zu tun haben mag.

Lässt uns Rodin noch nicht deutlich erkennen, welche Richtung die Gedanken und Vorstellungen seines Penseur nehmen werden, so tritt das um so deutlicher bei Klinger hervor. Seinen Beethoven beherrschen lichte Ideen, vor denen er sich andächtig beugt. Sänne er auf Vernichtung dessen, was er vor sich sieht, wie ginge dann diese hohe lauschende Andacht durch den Marmor? So begeistert und in sich versunken blickt niemand, der verneint. Das Ballen der Hände ähnelt eher einem Gebet und hat nichts Drohendes an sich. Die drohende Faust strebt vom Körper fort; diese Hände umschlingen sich und suchen einander. Welche Andacht aber prägt sich in der Rückenlinie aus! Man vergleiche diese bis zum aufwärts gerichteten Haupt zart und leicht geneigte Nacken- und Rückenlinie, die vorgezogenen Schultern und die sich der Körperhaltung anschliessenden Oberarme mit der unruhigen Bewegung des Penseur: diesen Kraft und Eigenwillen strotzenden Nacken, der trotz der gebeugten Haltung der Rückenlinie nur eine recht bedingte Neigung erlaubt.

Wurde der Geist Marmor oder der Marmor Geist? Ohne Rodins Vorstellungen und Ideen gäbe es nicht seinen Penseur und gerade so verhält es sich mit Klin-

gers Beethoven und mit allen anderen Schöpfungen, die im Bereiche der Kunst liegen — alles, alles ist nur Geist vom Geiste dessen, der es schuf. Ungeheure Marmormassen lagern — rohe unbehauene Steine — auf der Erdrinde — kein äusseres Naturgesetz zwingt sie zum Leben — mögen die Wellen des Meres sie bespülen, mögen die Stürme der Erde darüber hinfegen, dass sie bersten, sich aushöhlen oder zerbröckeln — immer bleiben sie Stein. Erst die Berührung mit dem Geiste des Menschen haucht ihnen Seele, seine Seele ein, dass sie erwachen und seine Gedanken atmen, sein Leben leben. Ob sie wohl ihren Schöpfer kennen? Und wenn sie ihn nicht kennen? Er liebt sie darum doch, liebt sie bis zum letzten Atemzuge seiner Seele, deren sichtbare Spuren, deren Adel sie tragen! „Und er blies ihm ein den lebendigen Odem in seine Nase. Und also ward der Mensch eine lebendige Seele.“

Druck von Mänicke & Jahn, Rudolstadt.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 15 01 005 8